LA REVUE DE
TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 62, Janvier 2011, 6e ANNEE
PRIX 1000 TOMANS
4 € 50



La calligraphie iranienne, continuité et renouvellement de l'art de la "belle écriture"

www.teheran.ir



Recto de la couverture:
Calligraphie de Mirzâ Mohammad Hossein Ghazvini (Emâd-ol-Ketâb)

La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap



Sommaire



CAHIER DU MOIS

L'esthétisme de la calligraphie islamique
Alirezâ Hâshemi-Nejâd - Babak Ershadi
04

Entretien avec Abdollah Kiae, maître calligraphe
Elodie Bernard
13

Les différents styles de calligraphie islamique et iranienne
Monireh Borhâni - Sarâ Mirdâmâdi
20

Entretien avec le maître Gholâmhossein Amirkhâni
Samirâ Fakhâriân - Ali Moghaddam
30

La calligraphie de l'époque des deux premiers empereurs safavides Shâh Esmâ'il et Shâh Tahmâsb 1501-1576
Priscilla Soucek - Babak Ershadi
40

Entretien avec Mohammah Salahshour, maître calligraphe
Arefeh Hedjâzi - Amélie Neuve-Eglise
52

La dimension spirituelle et gnostique de la calligraphie: du sentiment esthétique à la voie vers l'Origine de toute beauté
Amélie Neuve-Eglise
66

L'art calligraphique et scriptural de la Perse antique
Afsâneh Pourmazâheri
74

Le point de vue d'Aydin Aghdashloo sur la calligraphie iranienne
Djamileh Zia
80

La calligraphie et son évolution dans les arts publicitaires
Arefeh Hedjâzi
86

Zende, trait d'union entre tradition persane et art contemporain
Mireille Ferreira
92

www.teheran.ir

* *Naghâshi-khatt, "Bismillah al-Rahmân al-Rahim"*
(Grâce au nom de Dieu, le Très-Miséricordieux, le Tout-Miséricordieux),
œuvre d'Esrâfil Shirtchi.

L’esthétisme de la calligraphie islamique

Alirezâ Hâshemi-Nejâd
Université Shahid Bâhonar, Kermân

Traduit par
Babak Ershadi


Calligraphie de Esrâfil Shirtchi

Introduction

L’œuvre d’art est le résultat d’un processus complexe dont les composantes principales sont recherche, réaction au milieu, sensibilité, choix de matériaux et de thèmes. La combinaison de ces composantes donnerait à la création artistique une signification particulière. Il est évident que l’analyse et l’évaluation esthétique de l’œuvre d’art ne peuvent pas rester indifférentes à l’influence et au mode de combinaison de ces éléments.

L’évaluation rationnelle de l’œuvre d’art est une discipline dont les origines remontent au siècle des Lumières. C’était une réaction à l’ambiguïté tant détestée par les philosophes de cette époque. La critique rationnelle de l’œuvre d’art est donc un phénomène né dans le monde occidental. Il est vrai pourtant que les philosophes classiques de la Grèce antique, notamment Platon et Aristote, avaient eux aussi étudié les valeurs rationnelles de l’œuvre d’art; mais chez eux, les analyses esthétiques des arts – surtout les arts plastiques – n’avaient jamais été aussi méthodiques que chez les critiques des Temps modernes.

Dans les cultures orientales, l’analyse rationnelle de l’œuvre d’art n’a jamais pris la forme d'une science. Autrement dit, quelle qu’en soit la raison, la science esthétique n’est jamais apparue dans l’esprit oriental. En absence d’une science esthétique locale (surtout en Iran et dans le domaine des arts traditionnels), les critiques d’art n’ont eu d’autre choix que de s’adapter aux critères de l’esthétique occidentale: la philosophie, la psychologie et la sociologie de l'art, telles qu’elles avaient été perçues en Occident. Dans de très

nombreux cas, cette adaptation a entraîné la mauvaise analyse, voire le reniement de certains arts traditionnels et de leurs valeurs esthétiques dans le monde oriental. En effet, l'évaluation esthétique des arts traditionnels islamiques, en s'appuyant sur les références et les critères strictement rationnels, ont conduit souvent les critiques d'art à de mauvais résultats, et ce d'autant plus que leur perception du rationalisme occidental était parfois trop superficielle.

Sans vouloir dédaigner les acquis de l'esthétique occidentale, il nous semble parfois qu'elle n'est souvent qu'une science des formes et des figures dans le cadre de leur perception humaniste. Ceci étant dit, l'esthétique occidentale tend à connaître le fait objectif et rationnellement définissable. Son but est donc de connaître et de faire connaître la réalité matérielle.

Par contre, l'art traditionnel oriental est un phénomène composé de formes et de figures d'une part, de l'intuition et de la métaphysique de l'autre. Par conséquent, pour évaluer les valeurs esthétiques des arts traditionnels ou pour analyser l'expérience esthétique des artistes traditionnels, il conviendrait d'exploiter les méthodes de l'esthétique occidentale, tout en essayant de le développer et de lui donner une marge de manœuvre pour identifier les aspects inconnus et occultes de l'art traditionnel.

La calligraphie est l'art traditionnel oriental le plus méthodique qui obéit à une géométrie déterminée et strictement définie. En effet, la calligraphie semble nier souvent l'importance de la créativité et de l'individualité de l'artiste, d'où le jugement sévère de certains critiques qui estiment que la calligraphie n'est pas un art, mais une technique rigide et sans âme. Dans le présent article, nous nous interrogerons sur les valeurs esthétiques de la calligraphie islamique, pour y chercher les traces de la créativité artistique qui font consister la valeur de la représentation dans l'intensité de l'expression.

L'art traditionnel oriental est un phénomène composé de formes et de figures d'une part, de l'intuition et de la métaphysique de l'autre. Par conséquent, pour évaluer les valeurs esthétiques des arts traditionnels ou pour analyser l'expérience esthétique des artistes traditionnels, il conviendrait d'exploiter les méthodes de l'esthétique occidentale, tout en essayant de le développer et de lui donner une marge de manœuvre pour identifier les aspects inconnus et occultes de l'art traditionnel.

Définition de la calligraphie

Dans les cultures orientales et asiatiques, la calligraphie (du grec: *kalligraphia* «belle écriture») [Osborne, p. 185] est une activité noble, «*considérée par les musulmans comme une vertu*» [Soudâvar, p. 20]. Cette valeur n'est pas produite uniquement par la création de belles formes pour les lettres de l'alphabet et de belles compositions visuelles pour les mots d'un texte, car la calligraphie est un effort pour créer des liens sémantiques entre la forme visuelle du texte et son contenu, à travers l'esprit de l'artiste calligraphe. En réalité, l'apparition de l'art calligraphique est due au fait que certains textes n'étaient pas considérés comme un ensemble de mots véhiculant un message ordinaire, mais un contenu céleste. Ainsi pour pouvons définir la calligraphie comme un effort visant à révéler et à manifester

les liens entre l'apparence et la substance d'un texte.

Dans les cultures musulmanes, la calligraphie est avant tout un instrument esthétique pour l'écriture du texte coranique, de sorte que la forme visuelle de l'écriture soit à la hauteur de la parole céleste. Les musulmans se sont peut-être demandé: «*Ne pourrions-nous pas inventer un spectacle pour les yeux aussi agréable que le chant coranique pour les oreilles?*» [Ferrier, p. 29]. Cela a conduit les calligraphes musulmans à perfectionner la cohérence entre la forme et le contenu. Mais pouvons-nous limiter la définition de la calligraphie dans le cadre du texte calligraphié? «*La vraie calligraphie est composée de plusieurs facteurs: la compréhension sociale de l'écriture, l'importance du texte sur le plan sociologique, les lois de la calligraphie fondées souvent sur une vision mathématique, le rapport entre le texte et la mise en page, les matériaux utilisés par le calligraphe, et enfin l'habilité et l'expérience [du calligraphe]*» [Gaver, p. 207].

L'apparition de l'art calligraphique est due au fait que certains textes n'étaient pas considérés comme un ensemble de mots véhiculant un message ordinaire, mais un contenu céleste. Ainsi pour pouvons définir la calligraphie comme un effort visant à révéler et à manifester les liens entre l'apparence et la substance d'un texte.

La communauté musulmane avait donc saisi la nécessité d'une compréhension de l'écriture, d'où l'obligation d'écrire et de lire correctement. Cela a conduit les musulmans à inventer des lois et des règles claires et transparentes pour l'écriture. D'après les documents historiques, cela s'est avéré être une nécessité vitale, car l'écriture n'avait pas de racines très profondes dans la société arabe d'avant l'islam. [Ayati, p. 10] La compréhension de l'écriture, l'importance du texte coranique aux yeux des musulmans, et enfin l'importance que les cultures voisines (perse et byzantine) donnaient à la géométrie et aux mathématiques, ont préparé le terrain à la naissance de la calligraphie islamique.

Etant donné que la modification de la forme des lettres de l'alphabet semblait difficile, voire impossible, les copistes et les calligraphes musulmans ont essayé progressivement d'épurer et d'affiner l'écriture en s'inspirant des règles géométriques et mathématiques. Ils ont donc créé une «géométrie spirituelle» [Khatibi & Sijelmassi, p. 6] pour souffler de l'âme dans le corps des lettres et des mots. Dans les civilisations perse et byzantine, les mathématiques et la géométrie étaient considérées comme les sciences permettant de découvrir, à un certain niveau, les vérités spirituelles et métaphysiques. Ils estimaient que «*les mathématiques et la science des nombres et des chiffres étaient des instruments entre les mains des divinités pour qu'elles se manifestent dans le monde matériel, en donnant de la transparence à la matière et de la translucidité à la masse informe.*» [Khatibi & Sijelmassi, p. 6]

Les formes géométriques prennent ainsi une grande importance dans les arts islamiques. Quant à la calligraphie, le premier pas à franchir consistait à acquérir une compréhension géométrique des éléments de base de l'écriture arabe: a) point standard, b) '*Alef*' standard (première lettre de l'alphabet arabe: ا , الف), c) cercle standard. [Gaver, p. 209]

Les liens profonds entre l'écriture et les croyances religieuses des musulmans,

au travers du Coran qui, dans la vision islamique, est le fait céleste par excellence, ont donné à la calligraphie le prestige d'être l'art le plus noble et le plus vertueux. Le calligraphe était donc un artiste religieux pour qui le fait céleste (le Coran) était la source d'inspiration la plus importante. Pour lui, l'expérience artistique est un périple de l'univers de la matière vers l'univers des essences. Dans l'analyse esthétique de la calligraphie islamique, il faut donc être sensible à ces aspects métaphysiques attribués à l'art de la belle écriture, et ne pas s'enfermer dans la rationalité des perceptions humaines.

Les instruments et les matières utilisées pour l'écriture n'ont pas joué de rôle fondamental dans l'apparition de l'art calligraphique, mais il est certain qu'ils ont eu un rôle important à jouer dans la détermination des «types» de la calligraphie. De ce point de vue, l'usage du calame (roseau taillé dont les Anciens se servaient pour écrire) et de l'encre de Chine est une caractéristique importante de la calligraphie islamique et joue un rôle déterminant dans certaines valeurs esthétiques de cet art. Dans la calligraphie de l'Extrême-Orient, ce rôle est joué par le pinceau. Il est évident que dans les deux arts calligraphiques islamique et chinois, le calame et le pinceau ne peuvent se substituer, car chaque instrument fait partie de la géométrie qui est propre à chacun de ces deux arts calligraphiques.

Particularités esthétiques de l'art calligraphique

Expressivité de l'art sacré

Dans le jargon de l'esthétique moderne, on utilise souvent des qualificatifs comme dynamique, brillant, médiocre, efficace, etc. [Henfling, p. 97]. Dans la culture traditionnelle, on utilisait d'autres termes pour qualifier une œuvre calligraphique: solide, doux, correct, simple, sincère, majestueux… Mais au-delà de ces qualificatifs modernes ou anciens, «l'expressivité» est un élément important qui permet d'évaluer les caractéristiques



Calligraphie de Mohammad Heydari

Les liens profonds entre l'écriture et les croyances religieuses des musulmans, au travers du Coran qui, dans la vision islamique, est le fait céleste par excellence, ont donné à la calligraphie le prestige d'être l'art le plus noble et le plus vertueux. Dans l'analyse esthétique de la calligraphie islamique, il faut donc être sensible à ces aspects métaphysiques attribués à l'art de la belle écriture, et ne pas s'enfermer dans la rationalité des perceptions humaines.

esthétiques d'une œuvre d'art. Selon ce principe d'expressivité, l'œuvre d'art doit véhiculer un sens. En d'autres termes,

> Si la calligraphie n'avait pas été exploitée en tant que moyen d'expression des notions métaphysiques, elle n'aurait pas dépassé les limites de «technique» et ne serait jamais devenue un art.

elle doit exprimer une idée, une sensation ou une intuition. La calligraphie est-elle un art «expressif»? Si nous supprimons la rhétorique, la signification des mots et des phrases, quel autre message pourrait être véhiculé par la calligraphie? Dans le domaine des arts religieux, si la calligraphie n'avait pas été mise au service de l'écriture du texte coranique, comment aurait-elle été considérée comme art religieux? Est-ce uniquement le thème (le Coran) qui fait de l'art calligraphique, un art religieux?

Pour répondre à ces questions, il faut préciser que si la calligraphie n'avait pas été exploitée en tant que moyen d'expression des notions métaphysiques, elle n'aurait pas dépassé les limites de «technique» et ne serait jamais devenue un art. Il est donc exclu de croire que la calligraphie aurait pu ne pas être utilisée pour l'écriture du texte coranique. Comme nous l'avons déjà évoqué, la présence du livre sacré est à l'origine de l'apparition et du développement de la calligraphie islamique. Il est à noter ici que dans les civilisations où il n'existait pas de liens avec un texte sacré, comparable aux liens existant dans les civilisations orientales, la nécessité du développement de l'art calligraphique n'a jamais été ressentie.

En tout état de cause, dans le monde musulman et dans les civilisations de l'Extrême-Orient, certains textes étaient considérés comme particulièrement sacrés. «*Ce caractère sacré signifiait que ces textes étaient porteurs d'une essence pure, invisible et surnaturelle*» [Sattâri, p. 71]. Dans ce sens, nous pouvons dire que le premier verset de la sourate LXVIII du Coran («Le Calame») est une indication qui pourrait inspirer les humains pour qu'ils réfléchissent aux caractéristiques inconnues de l'écriture et des propriétés occultes des lettres de l'alphabet: «*Noun. Par le calame et ce qu'ils écrivent.*» Cela a amené les artistes calligraphes musulmans à s'efforcer constamment de créer de nouvelles

Calligraphie de Alirezâ Barezkâr

formes d'écriture. [Ferrier, p. 306]

La réalité du monde spirituel et son lien avec l'expression

Dans la vision traditionnelle du monde, l'existence du monde spirituel est considérée comme une réalité indéniable. «*Le sacré est assimilé d'abord au pouvoir ensuite à la vérité. Le sacré est plein d'existence, tandis que le pouvoir sacré signifie la pure vérité, de la continuité et de l'utilité*» [Eliade, p. 13]. Dans cette vision des choses, l'artiste calligraphe a des liens avec la vérité du sacré et le monde spirituel. Mais de quel aspect de ce monde sacré la calligraphie se fait-elle l'expression? Le monde spirituel n'est pas celui des émotions et des sentiments humains. C'est le monde des vérités pures et de la perfection. Dans la vision traditionnelle du monde, le monde spirituel est l'univers des idées où chaque phénomène est représenté dans sa forme la plus parfaite (donc la plus belle). Par conséquent, la vérité serait la beauté absolue. L'artiste qui se tourne vers ce monde spirituel se détache de l'expression des différents aspects de ce bas monde, et se met au service de l'expression de la vérité céleste. Voilà la particularité la plus remarquable de l'art religieux. «*L'art traditionnel s'occupe des vérités qui ont des liens profonds avec les traditions dont l'art doit être l'expression esthétique*.» [Nasr, p. 495]

Les arts traditionnels sont des arts appliqués et expressifs

Etant donné le statut des traditions en tant que vérités indéniables, les arts traditionnels apparaissent comme des instruments qui répondent aux besoins réels et effectifs de l'humanité. L'art traditionnel est donc dans sa définition un art appliqué. Il est intéressant de savoir que les détracteurs des arts traditionnels s'attaquent exactement à leur vocation utilitaire. En ce qui concerne la calligraphie, ils disent que l'artiste calligraphe se sert des formes statiques et très peu évolutives de l'alphabet pour véhiculer certaines pensées humaine ou ses idées et croyances hiératiques. Ces critiques proposent ensuite l'hypothèse de la suppression des significations sémantiques de l'écriture pour en déduire que dans ce cas, la calligraphie (libérée des conventions sémantiques de l'écriture) révélerait sa juste valeur esthétique fondée sur des formes qui ne signifieraient pratiquement rien. Ils concluent finalement que la calligraphie n'est qu'un instrument à vocation utilitaire pour enregistrer et exprimer les pensées humaines.

Or, dans la vision traditionnelle, l'aspect utilitaire de l'art est sa valeur principale, car il met l'art au service de l'expression de la beauté absolue, c'est-à-dire la vérité absolue. «*L'art traditionnel est un art utilitaire dans le sens exact du terme. Mais cette utilité n'est pas au service de l'homme en tant qu'être mortel, mais au service de l'homme dans le sens que l'humain est le lieu-tenant (*khalifa*) de Dieu sur la terre. La beauté est une nécessité de la vie pour l'homme traditionnel qui en a besoin, il a besoin d'une maison pour s'abriter contre la chaleur et le froid.*» [Nasr, p. 496]

La compréhensibilité de la beauté est un moyen pour l'homme qui vit dans une civilisation traditionnelle de sortir de la

*L'art traditionnel est un art utilitaire dans le sens exact du terme. Mais cette utilité n'est pas au service de l'homme en tant qu'être mortel, mais au service de l'homme dans le sens que l'humain est le lieu-tenant (*khalifa*) de Dieu sur la terre.*

matérialité de son existence, et de se rapprocher de la divinité. L'homme mortel se tourne ainsi vers la spiritualité en tant que moyen lui assurant son éternité. Le lien qu'il établit avec le monde occulte est un rapprochement de la perfection infinie. Chaque beauté et chaque expérience esthétique permettent à l'homme traditionnel de se rapprocher davantage de la source de l'émanation divine.

L'expression de la beauté est la finalité de l'art calligraphique

L'artiste calligraphe s'efforce de comprendre la beauté. Cette recherche de la beauté prend tout son sens dans une sphère culturelle où la calligraphie est considérée comme un phénomène provenant de la spiritualité. L'artiste se met en quête de la perfection, et pour reproduire les formes calligraphiques, il s'inspire du monde spirituel. En d'autres termes, l'imagination de l'artiste est fortement influencée par l'idée de la reproduction de la beauté absolue: la vérité. Le philosophe et théologien Ghazzâli (1058-1111) écrit que l'imagination ne prend pas les formes et figures du monde des apparences et des sensations, mais s'inspire directement de la source principale des formes et figures du monde céleste. Ghazzâli ajoute que l'expression de la beauté absolue est donc celle de la pure vérité. De ce point de vue traditionnel, «*la calligraphie est l'expression de la spiritualité*» [Ferrier, p. 306]. Le calligraphe cherche donc la meilleure équation entre les composantes de l'écriture et les formes géométriques. Les particularités esthétiques de son travail font ressortir somptuosité, énergie, mobilité et désir d'émancipation.

Cette recherche de la beauté prend tout son sens dans une sphère culturelle où la calligraphie est considérée comme un phénomène provenant de la spiritualité. L'artiste se met en quête de la perfection, et pour reproduire les formes calligraphiques, il s'inspire du monde spirituel.

La calligraphie créative

Pour montrer que la calligraphie peut être une activité artistique créative et inventive, il faut évoquer plusieurs caractéristiques de son esthétisme.

Innovation

L'art calligraphique est souvent accusé de répéter à l'infini des formes statiques. Certes, ces formes ont évolué pour arriver à une perfection relative, et les artistes n'ont plus la possibilité d'y intervenir pour innover ou inventer [Castera, p. 20]. Il faut admettre que l'art calligraphique est sous l'emprise de la géométrie et des mathématiques. Mais au sein de cette géométrie stable, l'artiste calligraphe dispose d'une marge de manœuvres qui lui donne la liberté de varier et d'inventer des styles différents. La diversité des écritures islamiques témoigne de la liberté d'action du calligraphe pour exhaler son imagination, sa créativité et son individualité. Mais la nature géométrique de la calligraphie confine ces innovations, et les force à rester dans l'espace défini par les règles mathématiques. Il ne s'agit donc pas d'innovation dans le sens occidental du terme, car dans l'art occidental, l'artiste est autorisé à considérer les choses d'une manière subjective en donnant la primauté à ses états de conscience. Le travail du calligraphe oriental semble plus difficile, car il devra encadrer sa subjectivité par les règles. La créativité et l'individualité



Calligraphie de Alirezâ Barezkâr

sont exprimées à posteriori, lorsque l'artiste calligraphe réussit à montrer sa «sincérité» et sa «dignité».

Sincérité et dignité

Au-delà des règles techniques, la calligraphie islamique est fondée sur une série de caractéristiques qualificatives. Le calligraphe apprend d'abord les principes techniques de son art. Ensuite, les qualités visuelles de son travail ressortent progressivement de ses œuvres. Il peut arriver à l'étape de la «sincérité» [Mayel Heravi, p. 151], une qualité plus ou moins mystique qui permet à l'artiste de manifester un peu sa subjectivité. Cependant, les signes extérieurs de l'innovation et de l'individualité ne sont pas encore visibles.

L'artiste calligraphe doit ensuite atteindre l'étape suivante, celle de la «dignité». En s'appuyant à ce qu'il a appris techniquement, le calligraphe a le droit de montrer ses perceptions et idées, en respectant les principes et les caractéristiques des formes stables. L'artiste qui arrive à cette étape n'imite plus son maître. Son œuvre est témoin d'une nouvelle personnalité artistique. L'artiste devra alors «se libérer» de tout ce qui est pompeux et emphatique.

L'art calligraphique est sous l'emprise de la géométrie et des mathématiques. Mais au sein de cette géométrie stable, l'artiste calligraphe dispose d'une marge de manœuvres qui lui donne la liberté de varier et d'inventer des styles différents. La diversité des écritures islamiques témoigne de la liberté d'action du calligraphe pour exhaler son imagination, sa créativité et son individualité.

Liberté

Un style libéré de tout élément emphatique permet à l'artiste calligraphe d'exprimer son imagination, dans le respect des règles. C'est en atteignant ce stade que l'artiste crée des œuvres

originales et inimitables. Le calligraphe n'obéit plus qu'à sa foi. Les mouvements du calame ne répètent plus ce que l'artiste avait déjà appris et longtemps répété, mais une forme perfectionnée et évoluée des formes qui lui semblaient autrefois statiques et éternelles. Plus l'artiste se libère, plus les lignes droites disparaissent dans son œuvre pour céder la place aux courbes. En effet, dans la calligraphie iranienne, l'évolution historique de l'art calligraphique est caractérisée par un mouvement général conduisant les artistes de la ligne droite vers la courbe. C'est une évolution cosmique, car le cercle est le symbole du cosmos (du grec «*kosmos*», bon ordre), c'est-à-dire l'univers considéré comme un système bien ordonné. Dans la vision traditionnelle, l'homme est un microcosme, un petit univers et une image réduite du monde auquel il correspond, partie à partie. Il a donc la capacité de créer. Les formes calligraphiques évoluées et innovées symbolisent le processus de la création à l'intérieur de l'homme. La technique artistique de l'art abstrait, si cher aux yeux des artistes occidentaux, est alors manifestée dans la calligraphie islamique sous forme d'une abstraction géométrique. Cette expression ne devient possible que lorsque l'artiste arrive à l'étape de la «liberté». Dans cette vision propre à l'art traditionnel, la créativité, l'innovation et l'individualité ne sont pas perçues à la lumière de la rupture ou la négation, mais dans le sens de la continuité et de la perfection.

Conclusion

L'évaluation des valeurs esthétiques des arts traditionnels en général, et de la calligraphie en particulier, ne serait possible que grâce à la connaissance de la nature et de l'essence de ces activités artistiques. Il est certain que cette connaissance ne peut être comprise selon des références et des critères étrangers à la vision du monde de l'art traditionnel. «*La compréhension de l'art calligraphique est rendue possible uniquement grâce à la connaissance des origines culturelles, littéraires, religieuses et historiques de la civilisation au sein de laquelle la calligraphie a évolué*.» [Safwat, p. 9] L'objectif de l'historien des arts n'est pas de prouver que les arts traditionnels correspondent ou non aux valeurs et aux critères occidentaux. La comparaison avec ces critères ne serait donc légitime que pour rendre justice à la calligraphie et reconnaître que ses valeurs vont au-delà de son cadre local. ■

Sources:

1- Ayati, Abdol-Mohammad, *Mo'allaqât-e Sab'eh* (Les Sept Suspendus), éd. Soroush, Téhéran, 1998.

2- Eliade, Mircea, *Moqaddas va na-moqaddas* (Le Sacré et le Profane), traduit en persan par Nasrollah Zangou'i, éd. Soroush, Téhéran, 1996.

3- Sattâri, Jalâl, *Ramz-andishi va honar-e qodsi* (Le mysticisme et l'art sacré), éd. Nashr-e Marzak, Téhéran, 1997.

4-Soudâvar, Abol'Ala, *Honar-e darbar-hâye irân* (Les arts courtisans en Iran), traduit en persan par Nahid Mohammad-Shirani, éd. Karang, Téhéran, 2001.

6- Ferrier, R.W., *Honar-hâye irân* (L'art de la Perse), traduit en persan par Parviz Marzbân, éd. Farzân-e Rouz, Téhéran, 1995.

7- Gaver, Albertine, *Târikh-e khat* (L'histoire de l'écriture), traduit en persan par Abbâs Majd, éd. De la Fondation des recherches islamiques, Mashhad, 1993.

8- Mayer Heravi, Najib, *Ketâb-ârâ'i dar tamadon-e eslâmi* (L'illustration de texte dans la civilisation musulmane), éd. De la Fondation des recherches islamiques, Mashhad.

9-Nasr, Seyyed Hossein, *Negâre, Honar-e qodsi dar farhang-e irân* (Les figures, articles sur les arts sacrés dans la culture iranienne), éd. Sohrevardi, Téhéran, 2001.

10- Henfling, Oswald, *What is art?* (Tchisti-ye honar), traduit en persan par Ali Râmin, éd. Hermes, Téhéran, 1998.

11- Osborne, Harold, *The Oxford companion to art*, Oxford Claredon Press, New York, 1996.

12- Castera, Jean-Mark, *Arabesques*, ACR Edition, France, 1999.

13- Ferrier, R.W., *The art of Persia*, Yale University Press, Hong Kong, 1999.

14-Safwat, Nabil, *The art of Pen, The Nasser D, Khalili collection of Islamic Art*, Oxford University Press, New York, 1996.

15- Khatibi, Abdelkabir & Sijelmassi, *The Splendour of Islamic Caligraphy*, Thames and Hudson, New York, 1996.

Entretien avec Abdollah Kiae, maître calligraphe

Elodie Bernard

Abdollah Kiaie est calligraphe. Il débute son apprentissage dès l'âge de 5 ans, aux côtés de son grand-père, et le consolide ensuite auprès du maître Amirkhâni. A Téhéran, il a travaillé comme calligraphe et graphiste pour la télévision iranienne et autres institutions. Arrivé en France en 1987, Abdollah Kiaie expose régulièrement ses œuvres lors de manifestations en France et à l'étranger. Son atelier se situe dans le Quartier Latin, à Paris. Il y exerce diverses activités, notamment la réalisation de commandes, l'animation de stages de formation et de conférences. Il est également consultant auprès d'agences de communication, de musées, de l'Education nationale ainsi qu'auprès de la Bibliothèque nationale.

Elodie Bernard: Comment s'élabore une œuvre calligraphique: est-ce d'abord une rencontre avec un texte que vous souhaitez ensuite traduire par une calligraphie; ou vous représentez-vous une œuvre, dans votre esprit, et vous cherchez ensuite un texte, une ambiance littéraire (ou un rythme peut-être) qui correspondent à ce que vous souhaitez peindre?

Abdollah Kiaie: Je souhaiterais commencer par expliquer ma conception de la calligraphie. Loin des versions traditionnelles, ce que je propose est une communication très directe entre une œuvre et un regard. Avant de vouloir raconter littéralement quelque chose, la calligraphie est un langage visuel. Le texte est un prétexte pour aller au-delà du texte, il perd son importance. On peut simplement calligraphier l'alphabet ou des fragments de lettre. D'où cette nette différence entre l'écriture et la calligraphie. L'écriture donne à lire; la calligraphie donne à voir et ce, peu importe le texte. Traditionnellement, la calligraphie en Iran est en lien direct avec la poésie, la littérature. Mais elle est avant tout un moyen d'imagination et de la rêverie.



© Abdollah Kiaie dans son atelier. Photo: A.Ghalambor

Toutes les œuvres reproduites dans cette interview sont protégées par le droit d'auteur.

EB: L'œuvre se crée-t-elle d'elle-même? Est-ce une inspiration mystique qui vous guide?

AK: Elaborer une œuvre calligraphique, c'est


© Photo: A. Aziz

vouloir donner quelque chose. Je sens que quelque chose est à dire. Ce quelque chose est mystérieux. L'élément qui déclenche ce processus peut être un oiseau qui s'envole, un texte qui éblouit… Je rêve et travaille avec mon imaginaire sur des lettres en *nasta'ligh*. C'est le trait qui parle par sa capacité plastique, sa danse, son mouvement, son rythme.

Ce que je propose est une communication très directe entre une œuvre et un regard. Avant de vouloir raconter littéralement quelque chose, la calligraphie est un langage visuel. Le texte est un prétexte pour aller au-delà du texte, il perd son importance. L'écriture donne à lire; la calligraphie donne à voir et ce, peu importe le texte.

Personnellement, mon travail se base sur l'improvisation. Ce besoin vous frappe, frappe à votre porte. Il est spontané. Cela peut engendrer une œuvre ou un travail préalable à une œuvre qui sera peut-être seulement repris six mois plus tard. Il n'y a pas de règle. Au début, je rêve sur des lettres. Une fois le travail de calame effectué, le résultat peut être tout-à-fait autre chose.

EB: Comment déterminer le style qui sera employé: à un style calligraphique correspond un type de textes (religieux ou poétiques)? Ou cela dépend-il de la volonté de l'artiste? Et employez-vous davantage l'un des styles?

AK: Il existe toutes sortes de calligraphie qui ont évolué du XIVe au XVIIIe siècle en Iran. Il s'agit avant tout d'une communication écrite. A chaque style correspond une utilisation: le *nasta'ligh* concerne la poésie et la littérature, c'est la forme la plus répandue en Iran; le coufique, l'architecture; le *divâni* ou *ta'ligh*, l'administratif, c'est le style de la chancellerie; enfin, le *naskh* et le *sols* (*tholth)* pour le texte religieux. 99% des Corans sont calligraphiés en *naskh*. Par ailleurs, il faut ajouter que le *naskh* fut à l'origine de la création de la typographie (c'est-à-dire des caractères imprimés) au Moyen-Orient, grâce sa morphologie «relativement» simple. Il y a bien entendu des raisons techniques à cela. Par exemple, le coufique a une certaine verticalité qui se prête davantage à l'architecture. En tant qu'enseignant, je pratique surtout le *nasta'ligh*. En tant qu'artiste, j'œuvre avec d'autres genres calligraphiques. Par un trait plus abstrait, on peut employer d'autres éléments picturaux et s'orienter vers la peinture abstraite.

EB: Il existe en quelque sorte une «grammaire» de la calligraphie. Ce sont des règles très précises qui structurent cet art. Pourriez-vous expliquer quelques règles, les plus courantes par exemple?

AK: La calligraphie est un langage universel. Les mêmes règles s'appliquent

partout, pour toutes les calligraphies du monde, qu'elles soient persane, chinoise, latine ou indienne. Son rôle consiste à amener des considérations esthétiques et techniques sur le trait. L'écriture perd son fonctionnement traditionnel; elle sert à conduire le regard vers ces considérations. La règle majeure est donc de créer et de rendre cohérent tout un espace, avec des variations, des formes, des traits et des forces. En Iran comme en Chine, vous ne verrez jamais deux forces ou deux proportions identiques l'une à côté de l'autre. Sur le plan de la structure, la calligraphie propose un équilibre, une cohérence asymétrique, ce qui est sa particularité majeure et bien entendu universelle, et ce qui est, pour finir, applicable dans bien d'autres domaines.

EB: Une même lettre peut se retrouver sous plusieurs formes. Il faut donc un œil aguerri pour lire les calligraphies et les comprendre… Ecrivez-vous toujours en *nasta'ligh*? Parfois en hindi, ai-je vu. Faut-il parler la langue pour en faire sa calligraphie?

AK: Comprendre la langue n'est pas nécessaire pour faire de la calligraphie. D'ailleurs, les Iraniens tout comme les Français traduisent mal le terme de calligraphie. Les uns comme les autres traduisent par «belle écriture». En persan, on dit *«khoshnevisi»*. Or, ce sont deux modes de fonctionnement bien différents. Quelqu'un qui connaîtrait la langue persane serait probablement plus attiré par les aspects de la culture, de la littérature ou de la poésie que de l'art en lui-même. Cela peut compliquer le travail et rendre plus difficile le fait de se concentrer uniquement sur le trait. Par rapport à mes expériences personnelles, j'ai «appris» la calligraphie chinoise, bien que je ne sache pas le chinois. Je réalise également des commandes de calligraphie indienne, alors que mes connaissances en sanscrit et en hindi sont restreintes.

EB: On sent bien l'influence des autres régions du monde sur votre travail…

AK: Je revendique l'influence de toutes les calligraphies, notamment de la calligraphie extrême-orientale, et de la peinture abstraite. Quand j'utilise le pinceau, on remarque vite cette influence de l'Extrême-Orient. On la retrouve dans les proportions verticales sur l'espace. De plus, cette organisation de l'espace, de gauche à droite, vient de la calligraphie latine.

La calligraphie est un langage universel. Les mêmes règles s'appliquent partout, pour toutes les calligraphies du monde, qu'elles soient persane, chinoise, latine ou indienne. Son rôle consiste à amener des considérations esthétiques et techniques sur le trait. L'écriture perd son fonctionnement traditionnel; elle sert à conduire le regard vers ces considérations.

EB: «La calligraphie est un langage universel», pour reprendre vos propos. Néanmoins, chaque calligraphie a ses caractéristiques…

AK: Tout-à-fait. Sa musicalité silencieuse est universelle. Il s'agit d'une poésie virtuelle, d'une langue abstraite visuelle. C'est le trait et le geste. Nous pourrions faire un parallélisme avec l'expressionnisme abstrait qui a été développé dans les années 50 et se base sur le trait, le rythme et l'espace. C'est un aspect qui pourrait être plus longuement développé. Cependant, chacune d'entre elles a ses particularités.

Le *nasta'ligh* est vraiment unique dans le monde de la calligraphie. C'est la synthèse de plus de 1 000 ans de recherches qui ont donné lieu à un équilibre entre la force et la souplesse dans un mouvement permanent. Son identité est unique. Quant au coufique, il présente une horizontalité et une verticalité. Cette même structure se retrouve dans les calligraphies hébraïque, devanagari (sanscrit) et tibétaine.

EB: Quels sont les outils employés en calligraphie de par le monde?

AK: Si l'on peut expliquer plusieurs sortes de calligraphies selon une même base, la différence se révélera dans l'instrument. En Iran par exemple, on utilise le calame, c'est-à-dire le roseau taillé, utilisé en Europe jusqu'au XIème siècle, tandis que les musulmans de Chine emploient le pinceau. Pour moi, cette différence procure une nouveauté visuelle. Utiliser le calame dans la tradition calligraphique persane, et plus largement arabo-musulmane, est une obligation. En cela, les musulmans de Chine représentent une exception forte intéressante puisqu'il y a là une combinaison de plusieurs influences. Le mot «calame» vient de «calamus», un mot d'origine grecque. Mais en tant qu'artiste, je peux exercer avec un bout de chiffon ou de bois et faire ainsi un clin d'œil à d'autres coutumes.

EB: Il existe une utilisation de la calligraphie dans l'art moderne iranien. Qu'en pensez-vous? Avez-vous déjà réalisé des œuvres d'art non calligraphiées?

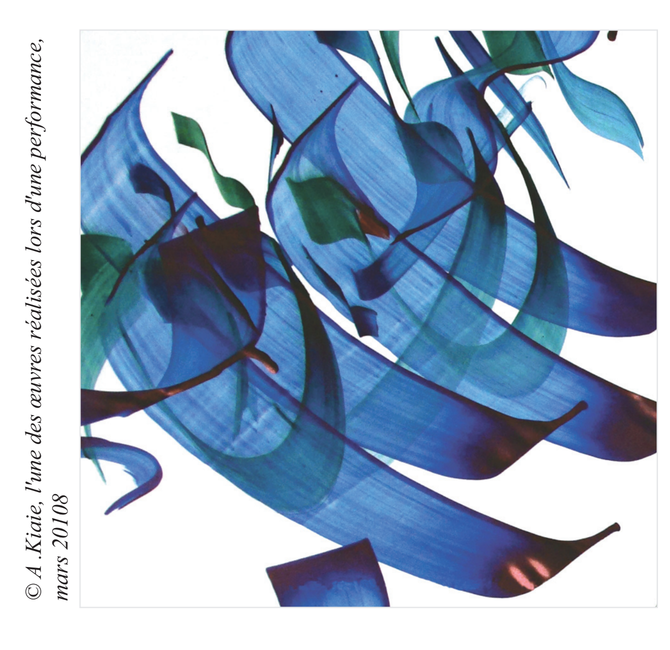
AK: Le graphisme actuel en Iran développe le *siâhmashgh*, un genre de la calligraphie persane mis en place depuis la fin du XVIe siècle. On franchit alors la visibilité; on se base sur la qualité technique calligraphique: tissu, vibrations, rythme dans l'organisation de l'espace. C'est un langage visuel: ce n'est pas un art à lire. C'est pour cela qu'il touche d'autres civilisations.



© Photo: A. Aziz



© A. Kiaie 2007, sans titre, encre sur papier, 27.5x18.4 cm



© A .Kiaie, l'une des œuvres réalisées lors d'une performance, mars 20108



© A. Kiaie 2010, sans titre, acrylique sur toile, 50x40 cm

EB: Existe-t-il un courant avant-gardiste dans la calligraphie en Iran?

AK: C'est le courant «*naqqâshi-khatt*», «peinture calligraphique comme un mot». Ce mouvement s'est développé en Iran, il y a maintenant environ 40 ans. Il propose des recherches picturales autour de l'écriture et de l'élément calligraphié, ce qui rassemble non seulement des calligraphes mais aussi des peintres. Il est allé chercher ses fondements au XVIIIe siècle. Nous pouvons faire le parallèle avec le courant artistique du lettrisme en Occident.

EB: Vous avez été, je crois, à l'origine de l'association Ductus qui a pour objectif de promouvoir les calligraphes iraniens en France. Pourriez-vous nous en parler davantage?

AK: J'ai en effet été le cofondateur, en 1991, de l'association Ductus, une association qui a vocation de promouvoir la calligraphie du monde, puis en 2000, de l'association Calligraphis où je donne régulièrement des cours de calligraphie persane et des stages autour de la calligraphie en général, de la peinture et du graphisme.

EB: Trouvez-vous que la calligraphie persane est bien connue en France?

AK: En France, différents problèmes existent. Dans l'Education nationale, la discipline de la calligraphie n'existe pas. De mon temps, en Iran, elle était enseignée à l'école. Lorsque cela passe par le vecteur de l'Education nationale, cela laisse des traces dans la culture nationale. D'une manière générale, la calligraphie en France s'organise autour de personnalités isolées et d'associations. C'est d'ailleurs un peu le désordre dans l'enseignement. Il faut faire très attention à trouver le bon maître, celui qui saura véritablement transmettre l'art du calame. En France, la calligraphie arabe est souvent au premier plan et tel un sous-titre se place la calligraphie persane. Chez les Anglo-saxons, c'est différent. Ils regroupent tout sous le terme de calligraphie arabo-musulmane, ce qui englobe celle du centre de l'Afrique jusqu'à celle des musulmans de Chine. Avec la création de Ductus et Calligraphis et d'autres activités (expositions, conférences, performances…), nous avons contribué à faire connaître davantage la calligraphie persane en France.

EB: Combien de temps peut prendre la réalisation d'une calligraphie?

AK: Une œuvre calligraphique peut se réaliser en 5 ans comme en 10 secondes. Il s'agit d'un processus



© A. Kiaie 2010, sans titre, encre sur papier, 23.5x7.5 cm

compliqué et mystérieux. Elle ne se constitue pas sur commande ou sur décret. Mais parfois, le problème peut se régler rapidement. On ne sait jamais comment cela va se dérouler.

EB: Ornez-vous parfois vos œuvres? Les enluminez-vous?

AK: L'enluminure est une branche de la miniature persane qui sert en effet à mettre la calligraphie en valeur. C'est un élément décoratif, faisant partie d'un ensemble cohérent, mais ce n'est pas l'élément majeur. Nous trouverons également la marge et les baguettes en bois de l'encadrement. Cet ensemble décoratif fait partie de la tradition. Personnellement, j'ai supprimé tout ce qui gênait l'œuvre en elle-même. L'élément calligraphique est un visuel plastique et valable dans une manière indépendante. Dans cette perspective, tout ce qui accompagne la calligraphie doit rester neutre.

Une œuvre calligraphique peut se réaliser en 5 ans comme en 10 secondes. Il s'agit d'un processus compliqué et mystérieux. Elle ne se constitue pas sur commande ou sur décret. Mais parfois, le problème peut se régler rapidement. On ne sait jamais comment cela va se dérouler.

EB: Comment devient-on calligraphe?

AK: La calligraphie est une discipline que nous ne pouvons pas apprendre en autodidacte. Etre autodidacte signifie pouvoir maîtriser ses fautes. Or, c'est très difficile dans cet art. Il faut chercher quelqu'un qui puisse nous les montrer, nous former et nous transmettre la tradition. La transmission n'est pas un acte à prendre à la légère. Il est primordial d'avoir un maître qui lui-même a été formé par un autre maître. On trouve également beaucoup de références bibliographiques, très facilement accessibles en Iran. Mais d'une manière générale, la documentation n'a pas un rôle important dans l'apprentissage. Pour devenir calligraphe, l'environnement, notamment familial, est important. Comme dans toute discipline, il peut favoriser le développement d'une propension artistique. Mais c'est le travail fourni par l'individu qui prime avant tout. C'est valable dans toute discipline, et particulièrement dans la calligraphie. Je n'aime pas le terme d'«avancée» mais il s'agit néanmoins d'un processus lent et progressif qui est en marche. Tout se fait dans la persévérance et la continuité. D'ailleurs, en Iran, j'avais observé des classes de 25 personnes en début d'année scolaire qui se réduisaient, au cours de celle-ci, à 18 puis 10 élèves. Cet art nécessite un véritable investissement. En Iran, cela se structure en deux cours et

en deux corrections par semaine ainsi qu'en un travail quotidien. En France, on la perçoit davantage comme un divertissement et on y vient une fois par semaine… Pourtant, tout comme la pratique musicale, il faut une certaine continuité dans le travail. Cela doit devenir un moment privilégié, le moment que l'on se donne pour découvrir un autre monde et se découvrir autrement. Si on cherche le plaisir, cela fonctionnera très bien. En revanche, chercher une quelconque rentabilité n'est pas de mise ici.

EB: Quels conseils donneriez-vous à des personnes qui apprennent cet art, qu'elles soient en Iran ou en France?

AK: En réponse à la question précédente, nous avons parlé des particularités de l'apprentissage. Pour finir, je reviens sur l'essence de la calligraphie, un langage visuel qui dépasse les frontières linguistiques et joue sur la dimension émotionnelle. Il faut faire attention à cette idée reçue sur la calligraphie qui est de la relier à l'écriture ou au texte. J'insiste à nouveau sur les expressions souvent utilisées à son propos de «poésie visuelle» et de «musique silencieuse».

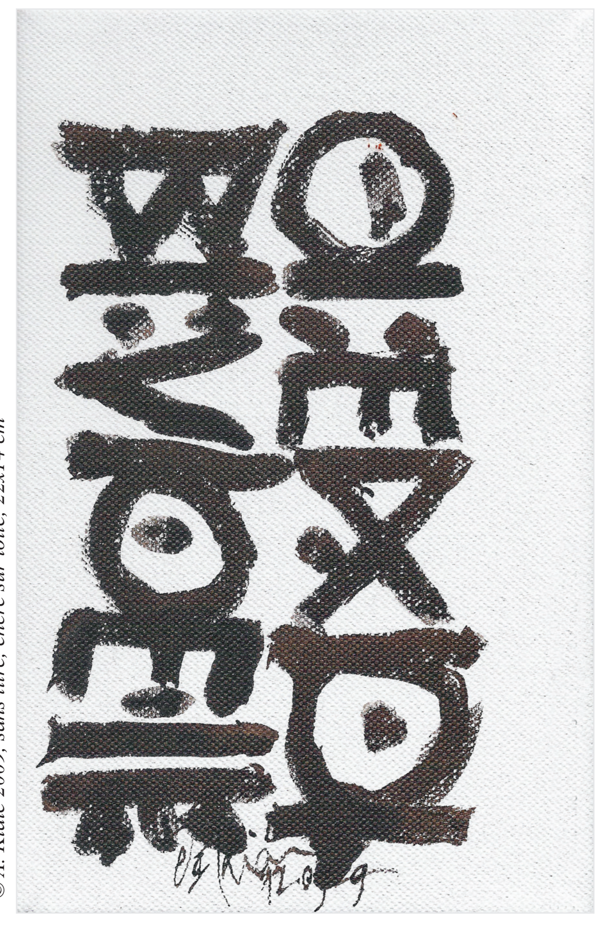
EB: Je vous remercie pour cet échange.

AK: Je vous remercie également. ■

La calligraphie persane
http://calligraphiepersane.free.fr

Les travaux de M. Kiaie
http://monsite.orange.fr/a.kiaie
http://abdollahkiaie.calligraphie.com/

Atelier de Calligraphis
16, rue Visconti 75006 Paris
Tél : 33 (0)1 46 33 18 16
www.calligraphie.com



© A. Kiaie 2009, sans titre, encre sur toile, 22x14 cm



© A. Kiaie 2009, sans titre, encre sur toile, 24x18 cm

Les différents styles de calligraphie islamique et iranienne

Monireh Borhâni
Sarâ Mirdâmâdi

La calligraphie islamique

La calligraphie peut être considérée comme l'art le plus éminent des pays islamiques, ainsi que le langage artistique commun des musulmans. Elle a toujours eu une importance particulière en ce qu'elle figure la Parole divine révélée. Cet art n'est pas seulement utilisé pour le Coran mais est aussi présent dans de nombreux autres domaines artistiques et non-artistiques comme la correspondance, l'écriture d'ouvrages…

La calligraphie islamique renferme une variété de styles et de méthodes ainsi que divers instruments que l'on appelle *kelk*, *khatt* ou *qalam*. Cet art continue d'occuper une place importante dans la majorité des pays musulmans. Nous présentons ici les styles calligraphiques les plus importants.

Style coufique (*koufi*): ce style est apparu et s'est développé dans la ville de Koufa (Irak) dont est issu son nom. La taille des lettres les unes par rapport aux autres est organisée selon un système de points. Le



Style coufique, calligraphie de la sourate "Mohammad".



Style bannâ'i *(façade et coupole), Imâmzâdeh Mohammad Mahrough, Neyshâbour.*

style coufique comporte les points diacritiques (c'est-à-dire les points que l'ont met sur certaines lettres de l'alphabet arabe) ainsi qu'une vocalisation, cependant, dans la plupart des textes écrits dans ce style, seules les lignes des lettres sont calligraphiées sans points diacritiques. Les premiers Corans ont étés écrits dans ce style. Avec l'arrivée du style *naskh* et des autres styles, notamment iranien, le style coufique a eu tendance à être progressivement abandonné.

Style *bannâ'i* ou *ma'gheli*: ce style de calligraphie islamique est l'une des variétés de style coufique à angle et est obtenu en dessinant des figures géométriques telles que le carré, le triangle, le rectangle, ainsi que des lignes parallèles et perpendiculaires. Le style *bannâ'i* est un style non ornementé et géométrique issu du style coufique, qui a été créé sur la base de carreaux. La base de ce style consiste ainsi en des lignes verticales et horizontales d'une épaisseur unique qui se croisent de façon à ce que les lignes du motif calligraphique occupent l'ensemble de la surface lui étant allouée.

Le mot *bannâ'i* évoque l'idée de bâtiment et de construction, ce style étant très utilisé dans l'architecture islamique.

Le mot *ma'gheli* se prononce aussi *mo'aqqeli*, faisant ainsi référence au fait que le calligraphe doit utiliser sa pensée et son intellect (*'aql*) pour tracer



Style bannâ'i *sur les bordures du drapeau iranien, calligraphie de* "Allah Akbar" *(Dieu est grand).*

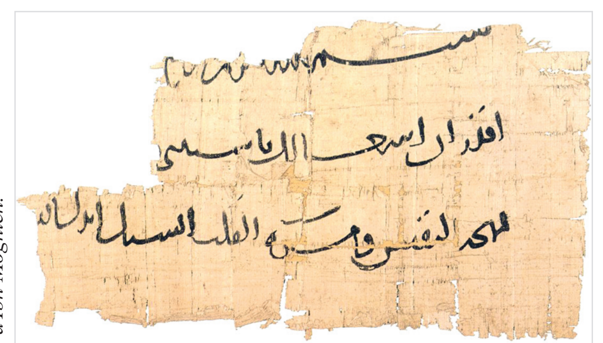
les lignes de façon appropriée. Si on le prononce *ma'gheli*, ce mot aurait alors une racine persane qui signifie "mur" ou "grand abri".

Le style *bannâ'i* ou *ma'gheli* a surtout été utilisé à l'époque seldjoukide pour décorer les bâtiments et en particulier les mosquées, puis à l'époque des Ilkhanides et des Timourides qui marquèrent le développement de la calligraphie en Iran. Ce style fut ensuite utilisé sur les différentes surfaces intérieures et extérieures des édifices religieux, ainsi que pour décorer les iwâns, les différents arcs, ainsi que les minarets. Ce style est encore utilisé actuellement dans l'architecture, l'artisanat, le graphisme… L'exemple le plus connu est "*Allah Akbar*" (Dieu est grand) que l'on trouve sur les bords du drapeau iranien. Parmi les exemples historiques les plus fameux de ce style, on peut évoquer la cour intérieure de la mosquée de Goharshâd à Mashhad, le tombeau de Sheikh Safi Ardebili à Ardebil, l'Imâm zâdeh Mahrough à Neyshâbour…

Style *naskh*: ce style, créé au début du XIe siècle par Ibn Moghleh, était aussi célèbre que le fut le style coufique. Ce style était inspiré, entre autres, des écritures coptes et syriaques. Ce style se répandit et fut utilisé dans la majorité des pays islamiques. Il



Style naskh, *page du Coran*

Style sols, *calligraphie d'Ibn Moghleh.*

était notamment largement utilisé par les Iraniens pour recopier des manuscrits.

Style *sols (tholth)* c'est l'un des styles le plus important de calligraphie qui fut créé par Ibn Moghleh au XIe siècle. La structure de ce style est statique et imposante. Le *sols* est surtout utilisé dans la décoration des livres et tablettes. En Iran, ce style est utilisé pour écrire le titre des sourates du Coran, les quatrièmes de couverture, ainsi que les tablettes ou les inscriptions sur de la céramique. Son utilisation demeure courante dans ce pays.



Style reyhân, *page du Coran.*

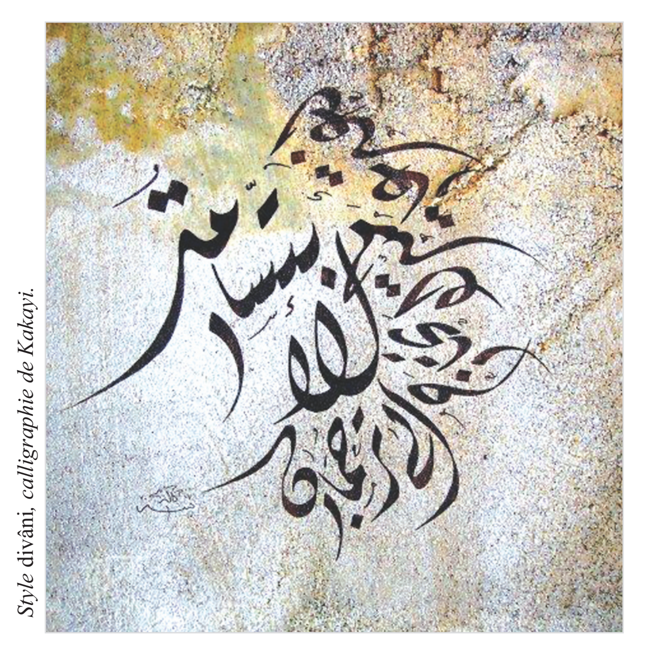


Style mohaghagh, *sourate* "Al-Nâs".

Style *mohaghagh*: ce style fait partie des styles "brisés" (*shekasteh*) et fut systématisé par Ibn Moghleh. Certains calligraphes considèrent le style *mohaghagh* comme étant le père des styles de calligraphie islamique. Le *mohaghagh* est le style le plus proche de l'écriture coufique simple, où la forme des lettres est régulière et épaisse, avec des écarts réguliers et sans que les différentes lettres se recoupent les unes les autres.

Style *reyhân*: ce style dérivé du style *mohaghagh* se caractérise par sa finesse et la petitesse de ses caractères. Il a toutes les caractéristiques du style *mohaghagh* mais est plus fin, c'est pour cela qu'il est comparé à la fleur et à la feuille de basilic (*reyhân* en persan). Ce style a été inventé notamment pour la facilité de son écriture et pour pouvoir être écrit plus rapidement que le *mohaghagh*.

Style *towghi'*: ce style de calligraphie islamique fut inventé à l'époque du calife abbasside Ma'moun et fut complété au XIIe siècle. Il est généralement utilisé pour les signatures, d'où son nom de *towghi'*



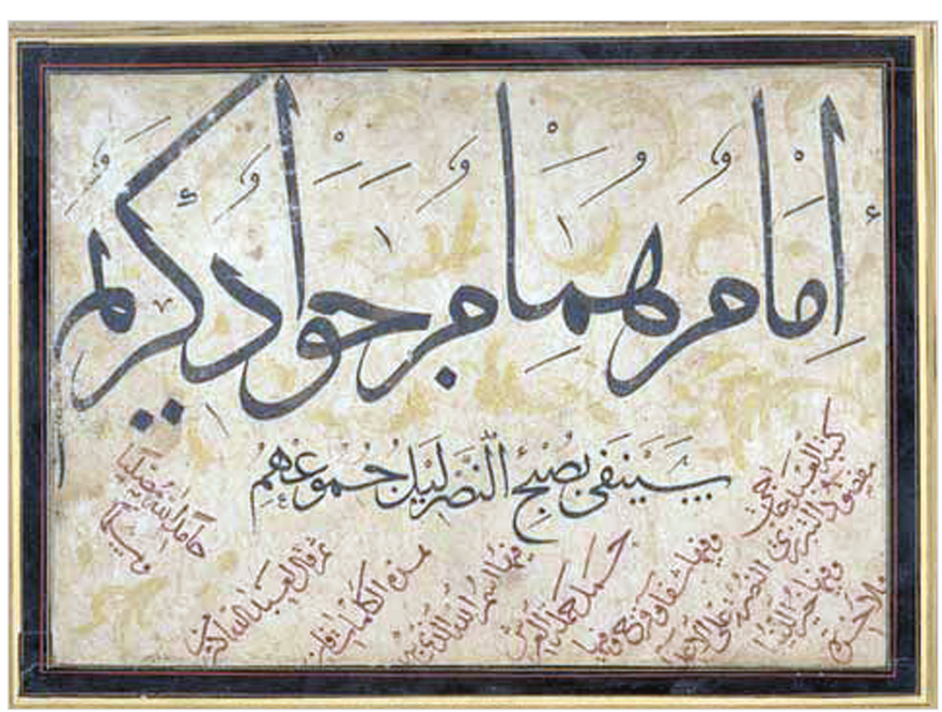
Style divâni, *calligraphie de Kakayi.*

signifiant "l'action de signer" en arabe. On retrouve ce style dans les écrits gouvernementaux et religieux les plus importants. Du point de vue de la forme, il ressemble aux styles *sols* et *reghâ'*. Les lettres du style *towghi'* sont cependant plus épaisses que celles du *reghâ'*, et ses courbes moins appuyées.

Style *divâni*: ce style de calligraphie islamique est utilisé de façon relativement courante dans les pays arabes. Il fut créé par Hessâm Roumi. Le *divâni* fut largement utilisé dans l'Empire ottoman, notamment sous le règne de l'empereur Soleymân 1er. On appelle aussi ce style "*khafî*" (caché) s'il est exempt d'ornementations et de vocalisation, et "*jali*" (apparent) s'il est accompagné d'ornementations et vocalisé. Calligraphier dans ce style demande beaucoup de temps et de patience.

Style *reghâ'*: le *reghâ'* fait partie des styles "cassés" (*shekasteh*) de calligraphie islamique. Il est avant tout utilisé pour les correspondances privées sur du papier de format réduit, ou encore pour écrire des livres ou des manuels non religieux.

Ce style était largement utilisé par les calligraphes ottomans. Le Sheikh Hamdollah al-Amâsi lui apporta certaines modifications et corrections au Xe siècle. Le *reghâ'* fut ensuite simplifié par d'autres calligraphes pour ensuite devenir le style *roq'eh*, qui est l'un des styles les plus utilisés actuellement au sein des pays arabes. Ce style est une combinaison entre les styles *naskh* et *sols* et ressemble beaucoup au style *towghi'*, la seule différence étant l'épaisseur plus importante



Style sols *et* reqâ', *calligraphie de Hâji Maghsoud Tabrizi, XVIIIe siècle.*

des lettres écrites en style *towghi'*. Le style *reghâ'* était beaucoup utilisé par les scribes du fait de la possibilité de l'écrire rapidement ou encore pour la rédaction d'ouvrages non-religieux.

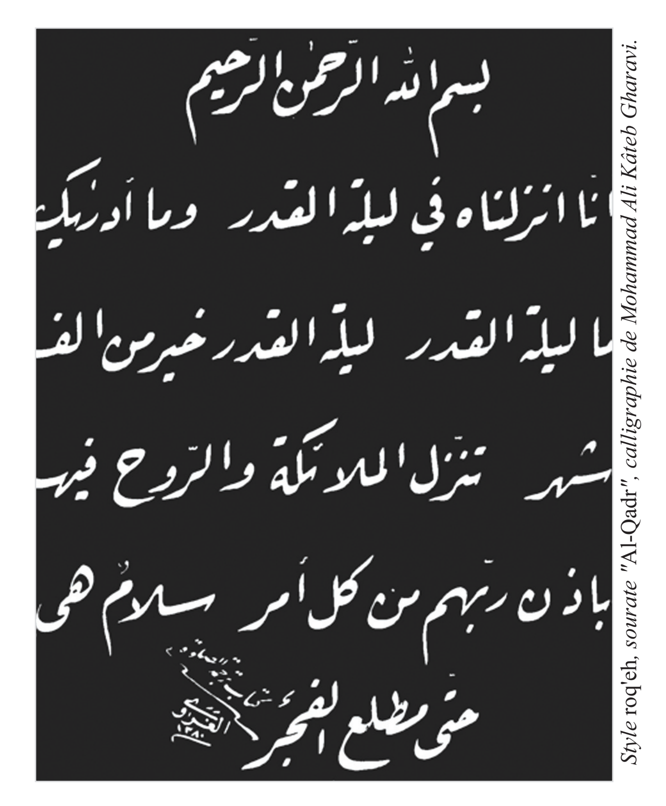
Style *roq'eh*: ce style se situe entre les styles *naskh* et *divâni*. *Roq'eh* signifie "joindre" ou "faire se rencontrer". Le *roq'eh* fut largement utilisé au sein de l'Empire ottoman, puis dans l'ensemble des pays musulmans où il demeure largement employé. Il y est surtout utilisé en tant qu'écriture cursive et standard, et à dans ce sens la même importance et place que le style *nasta'ligh* en Iran. Le style *roq'eh* est l'un des styles les plus faciles de calligraphie, dont la maîtrise permet également d'apprendre facilement le style *divâni*.

Style *toghrâ*: c'est un style de calligraphie relativement compliqué que l'on utilisait pour écrire les noms et surnoms des sultans et princes sur les édits et lois au Moyen Orient. Les sultans ottomans ont plus particulièrement utilisé ce style pour leur signature. Le *toghrâ* est composé d'un assemblage de lignes verticales se terminant en arc entrant les uns dans les autres.

Style *sini*: ce style de calligraphie sino-islamique est parfois appelé "calligraphie islamique" du fait de la finesse de ses lignes. On trouve ce style avant tout dans les mosquées chinoises, et le plus fameux calligraphe de ce style fut Hâji Nouroddin Mey Gangdjiang.



Style toghrâ*, signature de l'empereur ottoman Soltân Mahmoud II.*



Style roq'eh*, sourate "Al-Qadr", calligraphie de Mohammad Ali Kâteb Gharavi.*

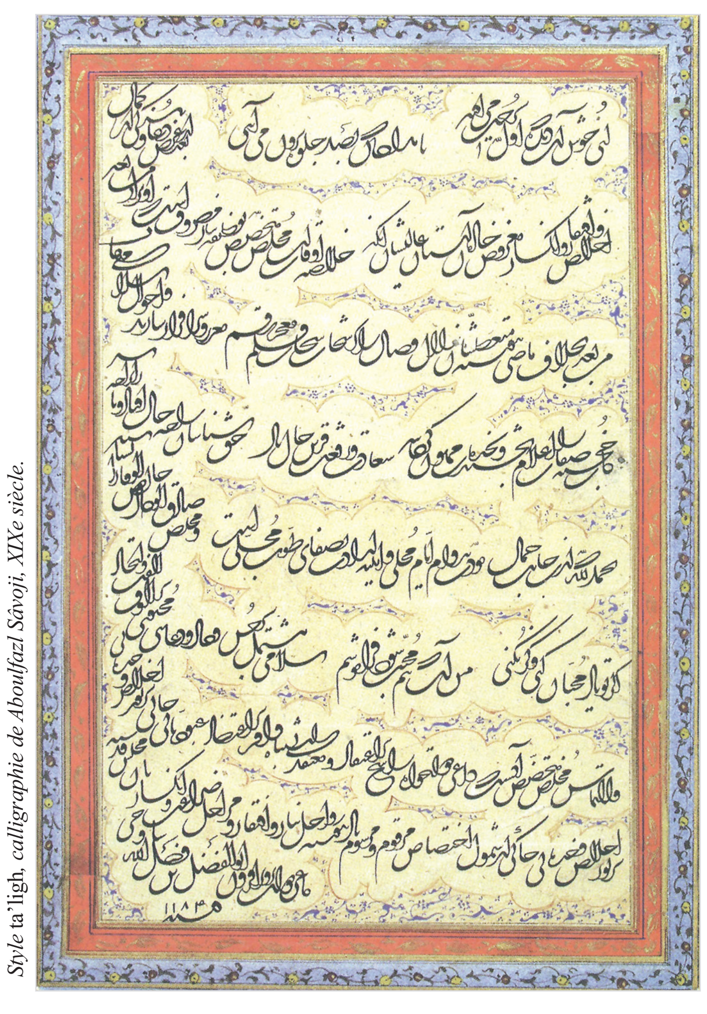


Style sini.

La calligraphie iranienne

La calligraphie iranienne, une branche de la calligraphie islamique, est la calligraphie propre au territoire d'influence de l'Iran, c'est-à-dire l'Iran, les pays qui ont dépendu de l'Iran, les royaumes d'Asie Mineure sous influence iranienne, et partiellement le subcontinent indien. La calligraphie iranienne fait partie des arts islamiques les plus éminents. Les Iraniens eurent un rôle déterminant dans l'évolution de cet art, et ont peu à peu inventé des styles uniques qui sont appréciés dans l'ensemble des pays arabes. Cependant, l'essentiel de ces styles sont restés avant tout utilisés en Iran et dans des pays voisins ayant été sous influence iranienne.

La calligraphie iranienne a atteint son apogée sous la dynastie timouride. Mir 'Ali Tabrizi créa alors le

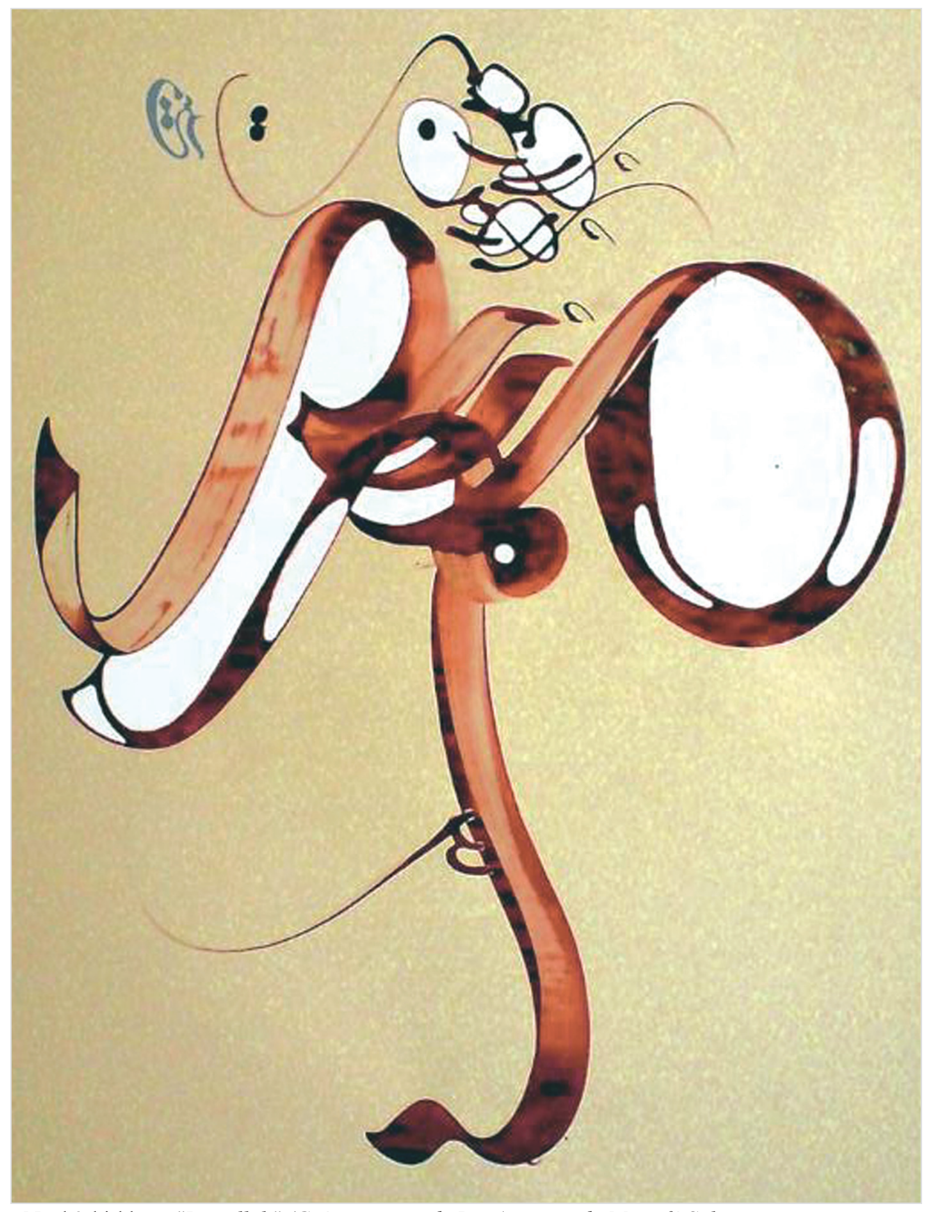

Style ta'ligh, *calligraphie de Aboulfazl Sâvoji, XIXe siècle.*

style *nasta'ligh* en associant les styles *naskh* et *ta'ligh*. La plupart des styles iraniens sont utilisés pour calligraphier des textes non religieux comme les recueils de poésie, des objets d'art divers ou encore pour la correspondance administrative. En Iran, les styles *sols* ou *naskh* sont davantage utilisés pour décorer les mosquées ou les *madreseh*. Les Iraniens ont ainsi été à l'origine des principaux styles calligraphiques suivants:

Style *ta'ligh* ou *tarassol* : Ce style est l'un des premiers à avoir été inventé par les Iraniens, sans doute vers le milieu du XIVe siècle, par une combinaison des styles *towghi'* et *reghâ'* mais aussi sous l'influence des styles calligraphiques iraniens préislamiques.

On peut donc considérer le *ta'ligh* comme étant le premier style calligraphique iranien pour le persan écrit en caractères arabes. Le mot *ta'ligh* signifie en arabe "mélanger une chose avec une autre". Il ne fait pas figurer la vocalisation.

Ce style se manifeste par l'entrelacement des lettres et son absence de régularité, les lettres étaient parfois grandes, et parfois petites. Cela donne la possibilité d'une grande créativité au travers d'assemblages de différentes formes. Le *ta'ligh* était le plus souvent pratiqué par des calligraphes ayant une grande maîtrise de leur art. Il fut beaucoup employé dans les cours durant près d'un siècle pour la correspondance administrative et officielle, avant d'être peu à peu délaissé à la suite de l'apparition du *nasta'ligh*. Le *ta'ligh* fut donc un prélude à l'apparition de ce dernier style.



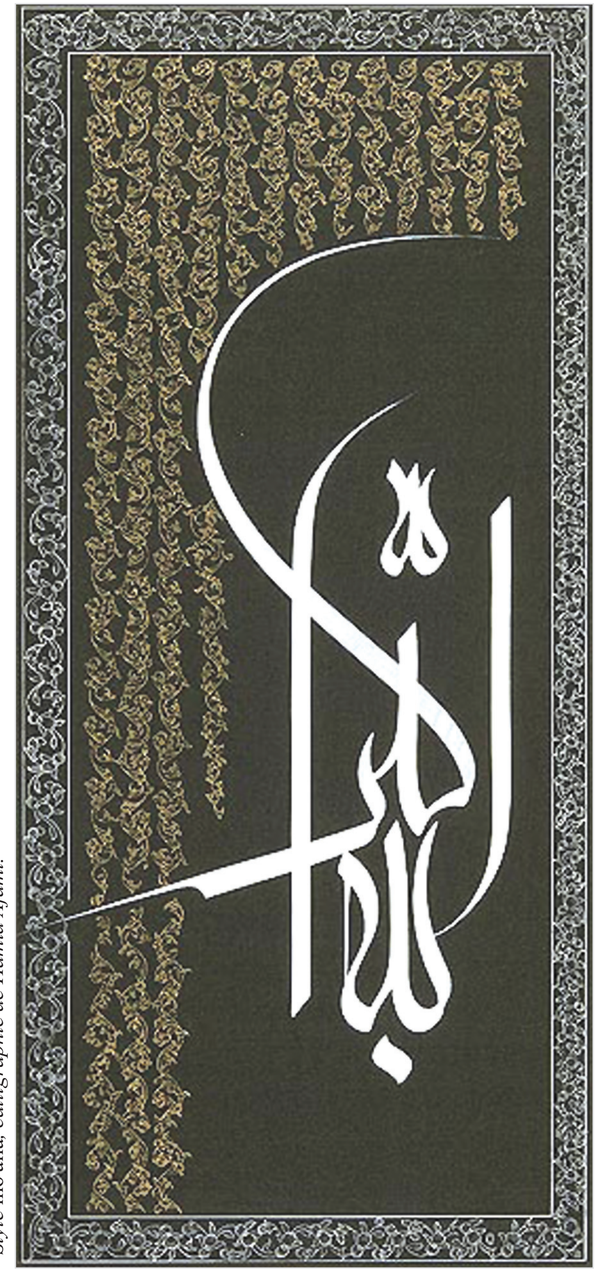
Naghâshi-khatt, *"Bismillah" (Grâce au nom de Dieu), œuvre de Mostafâ Salimi.*



Style nasta'ligh, *œuvre de Rezâ Sheikh Mohammadi.*

Style *nasta'ligh*: ce style calligraphique est apparu en Iran où il demeure l'un des styles les plus utilisés par les calligraphes iraniens actuels. Il est considéré comme étant le second style iranien après le *ta'ligh* et fut créé à l'époque timouride par Mir 'Ali Tabrizi. Il est connu comme "style farsi" dans les pays arabes.

Au XVIIIe siècle, Mir 'Emâd fut le calligraphe le plus célèbre d'Iran et porta ce style à sa perfection. Il fut aussi utilisé pendant plusieurs siècles à la cours indienne et ottomane, et de nombreuses œuvres précieuses furent écrites dans ce style en Inde. Après une période de déclin, avec l'apparition de l'imprimerie et de la lithographie à l'époque qâdjâre, ainsi que le desserrement des liens entre les calligraphes et les maîtres traditionnels, le *nasta'ligh* connu certaines modifications. A partir du XVIIIe siècle, le *siyâh-mashgh*, qui permettait au calligraphe d'entraîner sa main devint lui-même une sorte d'art qui atteignit son apogée au XXe siècle. Le *nasta'ligh* se caractérise par son harmonie et ses formes rondes, la présence de lignes droites où les angles sont rares. La vocalisation y est également absente sauf en cas de nécessité. Ce style est surtout utilisé pour écrire des textes littéraires, des poésies ou des lettres. Il demeure très peu utilisé pour calligraphier des textes religieux comme le Coran ou même les hadiths et invocations. Il semble ainsi particulièrement adapté pour retranscrire toute la subtilité de la littérature persane.

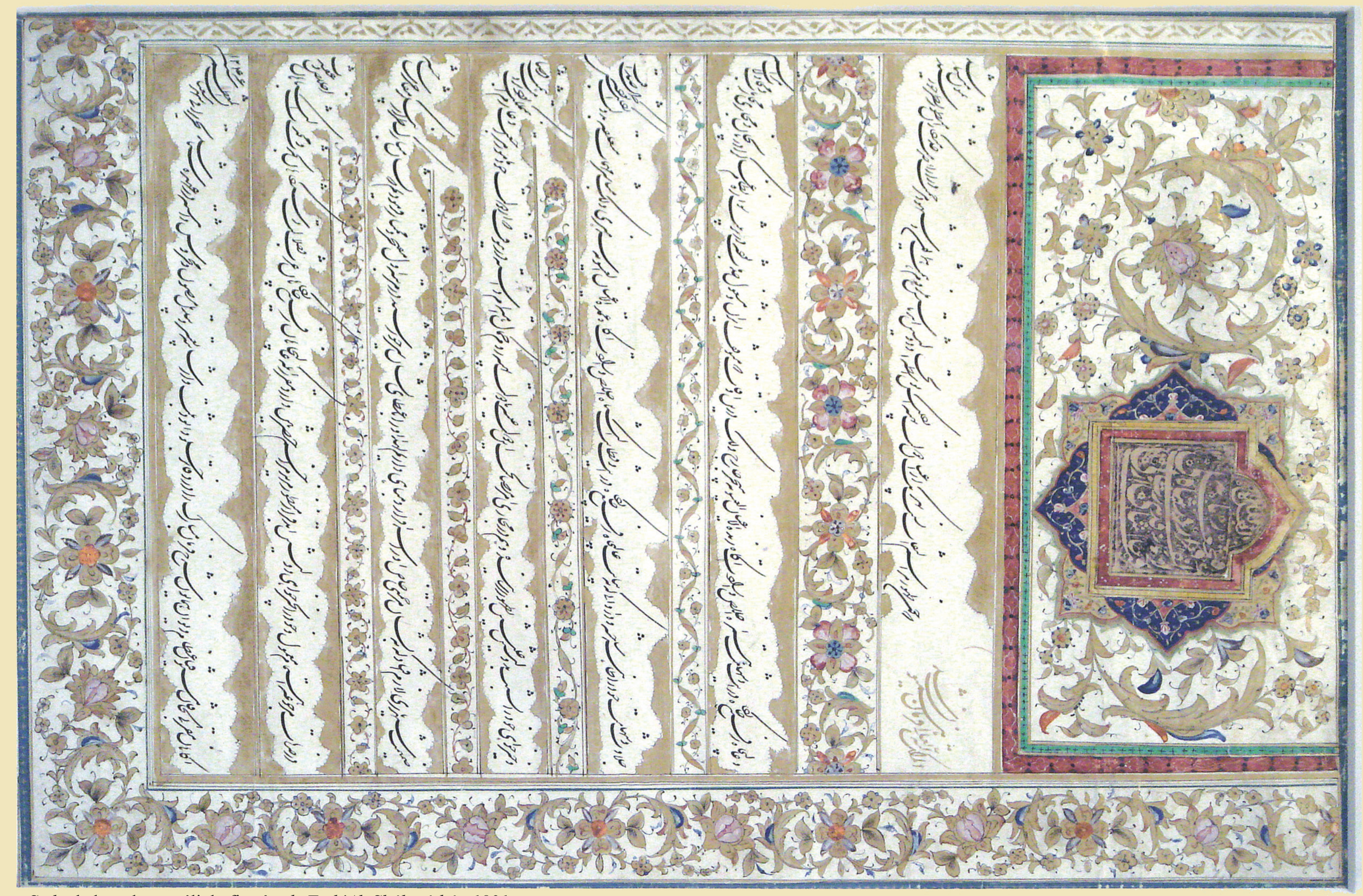


Style mo'alla, *calligraphie de Hamid Ajami.*

Style *shekasteh nasta'ligh*: il est l'un des styles le plus récent de calligraphie islamique et le troisième style iranien qui fut créé au début du XVIIIe siècle. Comme la plupart de ses formes proviennent d'une sorte de "cassure" du style *nasta'ligh*, il est connu comme "*shekasteh nasta'ligh*" (*nasta'ligh* cassé). Ce style contient certains aspects du style *ta'ligh* et permet d'être écrit rapidement. Ce style peut être considéré comme un pont entre la facilité d'écriture du *ta'ligh* et la beauté et la subtilité du *nasta'ligh*.

Style *mo'alla*: ce style fut inventé en 1999 par Hamid 'Ajami. Il est utilisé dans de nombreuses œuvres graphiques ou publicités ayant un contenu religieux.

Naghâshi-khatt (peinture-calligraphie): ce style de peinture moderne et de calligraphie moderne iraniennes fut créé dans les années 1950 et 1960 par certains peintres et calligraphes iraniens, pour être ensuite diffusé dans plusieurs pays voisins. Il peut être considéré comme une sorte de fusion entre l'art pictural et calligraphique. Ce style fait désormais partie du paysage de l'art contemporain iranien.■



Style shekasteh nasta'ligh, firmân *de Fath'Ali Shâh qâdjâr, 1831.*

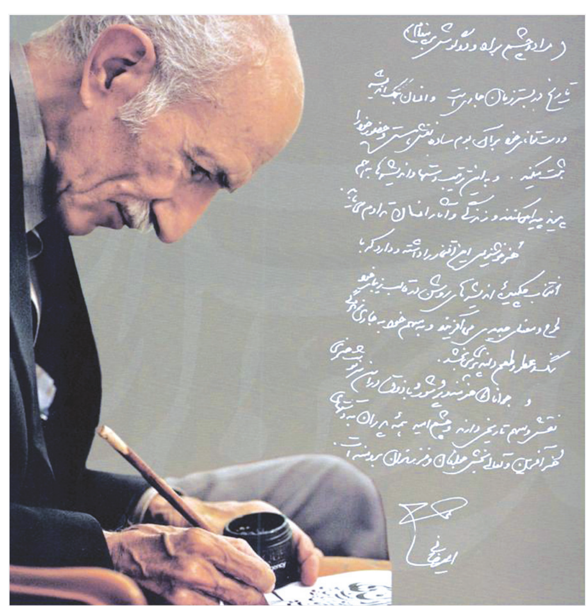
Entretien avec le maître Gholâmhossein Amirkhâni

Samirâ Fakhâriân
Ali Moghaddam

Maître Gholâmhossein Amirkhâni, le plus grand maître contemporain de calligraphie *nasta'ligh* en Iran, est né à Taleghân en 1939. Il est président du conseil Supérieur et membre du conseil d'administration de la Société des calligraphes iraniens. Il a commencé son activité artistique sous l'égide des maîtres calligraphes Hossein et Hassan Mirkhâni en 1961.
Ses œuvres, internationalement connues, ont été maintes fois exposées en Iran et à l'étranger, notamment en France, au Pakistan, en Syrie et au Royaume-Uni.
Il a calligraphié de nombreux chefs-d'œuvre, parmi lesquels on peut citer une anthologie de Saadi, *A la mémoire de Kalhor*, l'intégralité du *Divân* de Hâfez, une anthologie des odes de Khâjou, *Sarv-e Sâyeh-fekan, Sahifeh-ye Hasti,* des livrets de calligraphie pédagogique, des albums pour enfants et des manuels de calligraphie.

Samirâ Fakhâriân: Comment présenteriez-vous la calligraphie persane à ceux qui ne connaissent pas cet art?

Gholâmhossein Amirkhani: La calligraphie iranienne a toujours été un aspect très important de la dimension artistique de la culture persane.

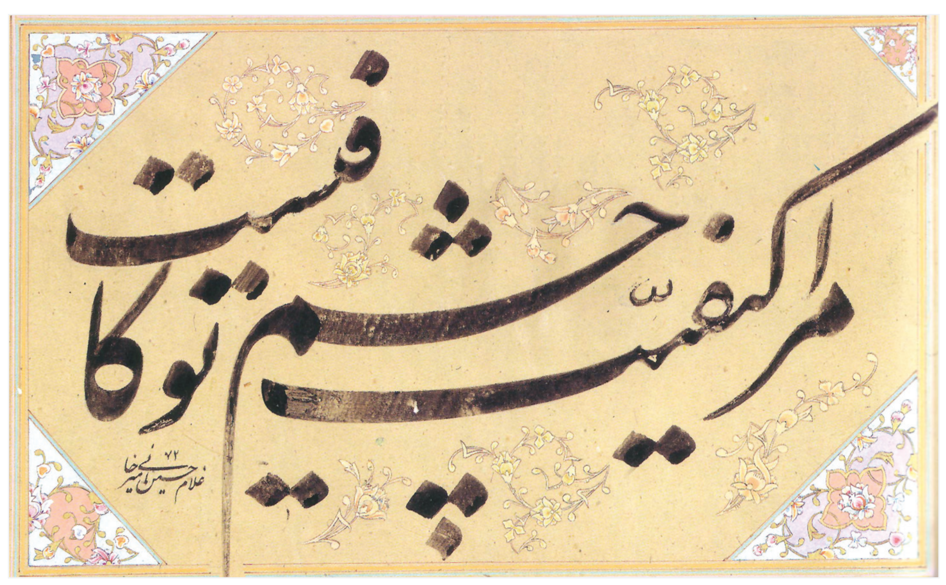


Gholâmhossein Amirkhâni,

Photo: Mehdi Falâh

Parallèlement à la langue, la plume accompagnait les Persans dans leurs échanges. La même chose est valable pour toutes les cultures. En Iran, chaque nouvelle expérience historique, chaque période culturelle a permis à l'art de la "belle écriture" de se renouveler et de bénéficier de ces expériences en se réorganisant. Ainsi, l'écriture qui n'était qu'un moyen pour enregistrer l'expérience de la vie est devenue un moyen de représentation de la pensée et du goût. La calligraphie iranienne, telle qu'elle est connue aujourd'hui, a commencé à se systématiser vers le milieu de l'époque sassanide. On ne dispose pas de documents suffisants pour reconstituer l'histoire exacte du développement de cet art avant cette date, mais on a retrouvé des exemples des ancêtres des styles calligraphiques courants tels que le *tholth,* le *naskh,* le *nasta'ligh* ou le coufique dans des œuvres d'art manichéennes retrouvées il y a environ six ans à Tourfan, en Chine. C'est-à-dire que ces styles avaient déjà été systématisés à cette époque par les adeptes de Mâni.

Ainsi, dès avant l'islam, une nouvelle place a été définie pour l'écriture, et cette dernière, qui n'avait au début que la mission de transmettre le savoir et



Photos: calligraphies de Gholâmhossein Amirkhâni

les expériences, a alors trouvé une forme artistique. Après l'islam, cette forme artistique s'est complétée et s'est développée jusqu'à aujourd'hui où il existe plus de cinquante styles de calligraphie irano-islamique.

S.F.: Pourriez-vous nous parler un peu de l'Association des calligraphes de l'Iran, de l'histoire de sa fondation, de ses activités, sa politique d'enseignement de la calligraphie…

G.A.: L'association des calligraphes de l'Iran, autant que je le sache, est la plus ancienne organisation artistique et culturelle de l'Iran; cette année, elle a eu soixante et un ans. Elle a été fondée grâce aux efforts du défunt maître Bayâni en 1950. A cette époque, de grands noms de la calligraphie tels que Ebrâhim Bouzari ou Hassan et Hossein Mirkhâni étaient chargés des principaux cours libres de calligraphie. Les efforts conjugués de ces maîtres a abouti en 1965 à la reconnaissance officielle de l'Association des calligraphes, qui est ainsi une ONG. De nouveaux calligraphes de la nouvelle génération, tels que moi-même, se sont joints à cette organisation et nous avons commencé à enseigner. A cette époque, l'association avait cinq bureaux hors de la capitale iranienne à Tabriz, Shirâz, Ispahan, Mashhad et Ghazvin. Les dernières années du règne du Shâh ont été témoins de l'aggravation de la censure des arts, ce qui conduisit, vers la fin des années 70, à une évolution pour l'association: la censure poussa beaucoup de personnes vers cet art. Ensuite, il y eut la Révolution islamique, qui a changé les données sociales et culturelles et permis aux femmes, même traditionnelles, de sortir du cadre restreint de la famille et de devenir des membres actifs de la

> En Iran, chaque nouvelle expérience historique, chaque période culturelle a permis à l'art de la "belle écriture" de se renouveler et de bénéficier de ces expériences en se réorganisant. Ainsi, l'écriture qui n'était qu'un moyen pour enregistrer l'expérience de la vie est devenue un moyen de représentation de la pensée et du goût.

société. Cette participation des femmes a été remarquable dans les arts et aujourd'hui, elles occupent une place importante dans les domaines culturels, artistiques et même scientifiques. Ceci a conduit à une très forte augmentation de l'intérêt pour la calligraphie. A la suite de cet accueil du public, après la Révolution, le nombre des bureaux de l'Association a augmenté et nous avons maintenant près de 250 succursales dans toutes les villes de l'Iran ainsi qu'à l'étranger, notamment au Canada, au Japon, en France et aux Etats-Unis.



D'autre part, la modernité a également investi le champ artistique iranien et pour la calligraphie, dont les œuvres étaient traditionnellement de petites tailles et plutôt limitées aux bibliothèques, l'organisation d'expositions et la création de grands tableaux s'est généralisée. Actuellement, les expositions d'œuvres calligraphiques sous forme de "tableaux" - et qui constituent l'une des activités de notre association -, sont un important aspect de la représentation de cet art dans la société. Une autre de nos activités visant à présenter la calligraphie est la publication sélective de manuscrits anciens sous forme de fascicules, de livres ou d'extraits utilisés dans la décoration d'autres livres.

Mais la plus importante activité de l'association, qui a jusqu'ici bien menée, est la formation d'étudiants. Pendant les trois ou quatre décennies précédentes, entre trente et cinquante mille étudiants ont suivi des cours dans les différentes succursales de l'association.

On peut donc affirmer sans hésitation que la situation de cet art national, toujours proche de la littérature, s'est améliorée. D'ailleurs, selon la nouvelle approche artistique internationale de l'art conceptuel, la calligraphie iranienne est l'une des formes artistiques iraniennes et même internationales la plus belle et complexe. On essaie aujourd'hui de donner un sens à l'œuvre d'art, alors que la calligraphie a depuis toujours possédé cet avantage. Un morceau de calligraphie pourrait représenter plus de sagesse et de connaissances que plusieurs livres. Quelques vers auraient peut-être plus de

valeur que plusieurs livres afin de transmettre une sagesse historique, philosophique ou imaginale. Alors, puisque l'art conceptuel s'est remarquablement développé dans le monde, la calligraphie a retrouvé un rôle de premier plan. Mais la calligraphie iranienne n'est pas très connue au niveau mondial, carence dont la responsabilité nous incombe, à nous, Iraniens. Depuis la Renaissance, chaque nation a essayé de présenter son plus beau visage, sa culture. Le peuple iranien, non. Il a même parfois laissé à d'autres le soin de cette présentation, ce qui nous emmène aujourd'hui à essayer de rectifier les erreurs de ces étrangers. Par exemple Rûmî est connu aux Etats-Unis grâce à une traduction indienne, ou alors, la version considérée comme la plus fiable du *Shâhnâmeh* est une version moscovite. Ou encore, c'est Fitzgerald qui a présenté pour la première fois une traduction libre, compréhensible et surtout subjective de Khayyâm, qui a fait connaître ce dernier en tant que grand penseur. Il y a 2500 ans, nous avions un calendrier qui avait six secondes de différences avec le calendrier calculé par l'ordinateur d'aujourd'hui, et seulement vingt-six secondes avec le calendrier chrétien contemporain, mais nous ne l'avons jamais fait connaître. Nous pouvons aussi citer l'exemple de la preuve de la forme sphérique de la terre par Birouni il y a plus de mille ans, mais qui a été attribué à un autre savant parce que nous n'avons jamais fait connaître Birouni. Je ne veux pas dire que l'Iran est unique, mais je pense qu'une nation qui souhaite faire reconnaître sa place culturelle, artistique et scientifique dans le monde ne doit pas négliger sa publicité. L'Occident a été très attentif à ce problème et a fait partout connaître la mythologie, le savoir et la sagesse de son Antiquité. Bien que notre rôle ait été tout aussi important, nous n'avons rien fait. L'Iran a été un phare absolu de la civilisation mondiale au moins pendant deux siècles. C'est un détail que nous ne devons pas négliger de faire connaître. Surtout au vu des conséquences: aujourd'hui, on connaît notre art sous l'appellation indifférenciée d'"art islamique" et non pas d'art "iranien". Bien qu'il n'y ait pas de grandes différences et que l'art soit international, il y a quand même le problème de l'identité nationale de l'art. Nulle part au monde, l'art chinois n'est appelé "art bouddhiste". Voyez comme nos problèmes sont profonds. On reconnaît l'écriture persane comme une branche de l'écriture arabe, ceci bien qu'on ait trouvé des documents à Tourfan en Chine montrant que cette écriture est persane. La situation politique de l'époque omeyyade ne permettait pas à Ibn Moghleh Beyzâvi Shirâzi, premier grand maître calligraphe post-islamique, de présenter ses styles comme de l'art persan et d'avouer les origines pré-sassanides de la calligraphie iranienne. La censure omeyyade était assez forte pour qu'on le tue sous prétexte d'être zoroastrien. Il a alors prétendu qu'il avait rêvé de l'Imâm

> Un morceau de calligraphie pourrait représenter plus de sagesse et de connaissances que plusieurs livres. Quelques vers auraient peut-être plus de valeur que plusieurs livres afin de transmettre une sagesse historique, philosophique ou imaginale. Alors, puisque l'art conceptuel s'est remarquablement développé dans le monde, la calligraphie a retrouvé un rôle de premier plan.



'Ali, qui lui avait inspiré les six formes d'écritures dont il est l'auteur. Et pendant mille ans, on a partout répété cette légende. Est-il possible d'apprendre en une nuit six formes d'écritures ou sept systèmes modaux?! Il avait fallu bien de temps et bien de civilisations pour que de telles écritures prennent forme. Ibn Moghleh avait été obligé d'inventer une légende, et c'est maintenant à nous de remettre les choses à l'endroit. C'est en reconnaissant l'identité des arts qu'on peut leur donner leur place internationale et interculturelle. Je ne veux pas dire qu'il faut avoir un regard nationaliste, mais il faut faire connaître la vérité.

La situation politique de l'époque omeyyade ne permettait pas à Ibn Moghleh Beyzâvi Shirâzi, premier grand maître calligraphe post-islamique, de présenter ses styles comme de l'art persan et d'avouer les origines pré-sassanides de la calligraphie iranienne. La censure omeyyade était assez forte pour qu'on le tue sous prétexte d'être zoroastrien.

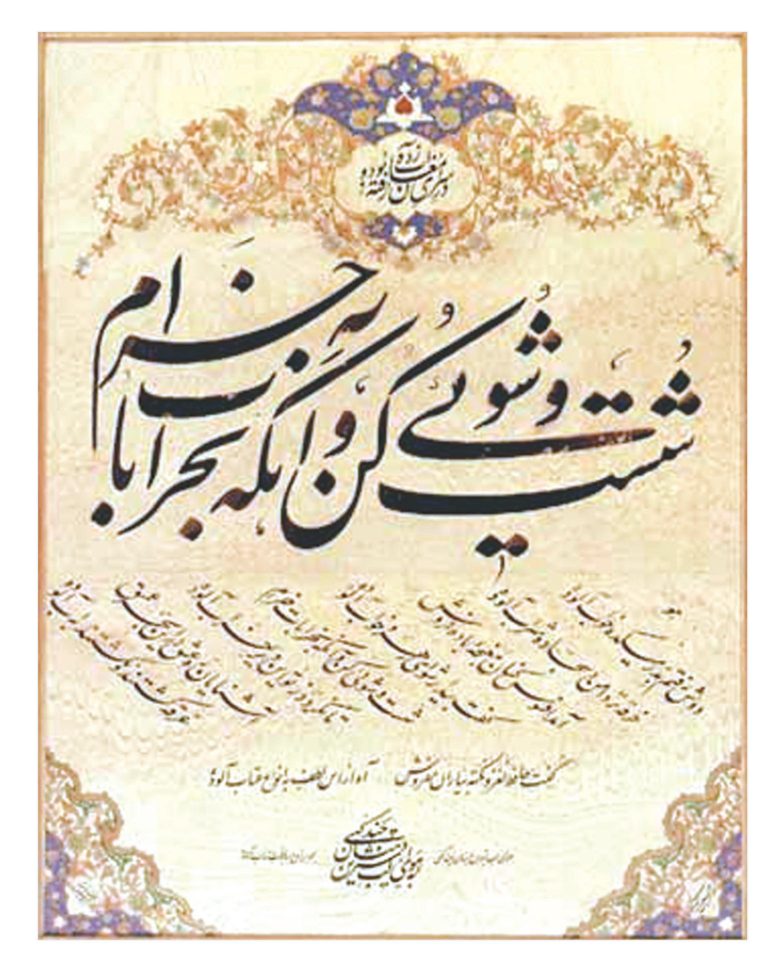
Ali Moghaddam: Vous avez parlé de calligraphie en tant qu'art conceptuel. Le fait que la calligraphie se serve de textes et de poèmes et qu'elle ait une relation très proche avec la littérature est bien compréhensible pour les persanophones qui peuvent facilement établir des relations avec ces œuvres, mais comment pourrait-on les représenter aux étrangers d'une manière qu'eux aussi puissent établir des relations avec elles?

G.A.: Si quelqu'un ne connaît pas la sculpture et qu'il voit la statue de David, sait-il qu'il s'agit de la statue de David ou que c'est Michel Ange qui l'a faite? N'y prend-il pas plaisir? Imaginons qu'il n'ait aucune information, il comprendra quand même la beauté et l'équilibre. Le dernier mot en art est l'harmonie et la composition. En musique, vous devez composer différentes mélodies pour

qu'elles soient attirantes, les Iraniens l'ont appelé "les sept systèmes modaux" (*haft dastgah-e mousiqi*), les "douze airs" (*davâzdah naghmeh*), etc. Leur composition crée une harmonie qui n'a pas besoin de traduction. On comprend la musique de Beethoven et on y prend plaisir. On comprend la traduction des œuvres de Shakespeare. Les chefs-d'œuvre exposés au Louvre nous attirent sans que nous en connaissions les auteurs ou les styles ou la genèse. Pourquoi? Parce que l'homme a un sens esthétique qui se passe de connaissance particulière.

J'ai moi-même été témoin de cela en France et en Angleterre de la part de personnes touchées par mon art. Ces étrangers montraient parfois un intérêt et une passion très forts, alors qu'ils ne connaissaient rien à la calligraphie iranienne, ni à la culture qui la sous-tend. A Londres, nous avions une exposition que sont venus visiter le conseiller de la reine d'Angleterre et une galeriste. J'ai commencé à leur donner des explications sur quelques tableaux. Au bout du quatrième, cette dame a pris sa tête entre les mains et a dit: «S'il vous plaît, ne continuez pas, je ne peux pas en supporter davantage.» J'étais en train de parler de Rûmî et elle ne connaissait ni Rûmi, ni la mystique perse, ni ses racines. C'était seulement la beauté de l'écriture qui l'avait attirée. Vous avez posé une bonne question, certains arts sont arrivés à un tel point de perfection et de beauté qu'ils se sont changés eux-mêmes en concept.

Il faut dire que notre écriture représente notre caractère. L'écriture *nasta'ligh*, qui est notre écriture nationale, transmet en soi un message disant que ce peuple n'est pas dur, il est doux. Toute la structure de cette écriture est faite de courbes, et on n'y voit pas d'angles. Pourquoi? Toutes les autres écritures ont des angles. Dans cette écriture faite de courbes pleines et déliées se cachent des milliers de traits d'esprit. Tout l'univers, la nature, la vie et les hommes sont arrondis. L'être humain n'a pas d'angles et il est rempli d'équilibre et de proportions. D'autre part, l'enseignement moral de notre religion est que l'homme doit tenter d'atteindre le point d'équilibre et d'harmonie. L'harmonie et l'équilibre permettent la perfection pour l'homme. En écriture *nasta'ligh*, vous voyez cette harmonie, ceux qui ne connaissent pas cet art le comprennent aussi. Je veux dire qu'en quelque sorte, la forme s'est changée en contenu, puisqu'elle est porteuse d'une très ancienne signification. D'ailleurs, il faut un œil clairvoyant pour aller au-delà de la simple forme, un œil ordinaire voit



seulement la beauté et non pas les pensées.

A.M. : Une question se pose ici: l'art est le langage actuel de la société, nous vivons dans la modernité. Cette écriture ne doit-elle pas pouvoir transmettre l'ambiance de cette modernité? La calligraphie n'a-t-elle pas gardé l'ambiance d'il y a quatre siècles, et n'est-elle pas toujours dominée par des maîtres comme Mir Emâd? Comment pourrait-on montrer par le moyen de la calligraphie les souffrances, les errances, les joies et la subjectivité de l'homme d'aujourd'hui?

G.A.**:** Le langage expressif de chaque art a ses propres mesures. Qu'attendons-nous de la littérature, de la musique ou de l'opéra, mélange de musique, de danse, de chant et de mouvements? Chaque art possède son langage propre et l'un des langages de la calligraphie est quelque part la langue elle-même. Notre langue s'est-elle usée depuis le temps? Ou bien cette ancienneté est-elle un avantage?

A.M.: Le langage est-il un art?

G.A.: Oui, quand il est parlé par des poètes comme Khayyâm, Hafez et Sa'di, il devient art. Au premier regard, le langage peut paraître très simple, mais quand il atteint le sublime de la parole de Rûmî, un ou deux vers peuvent être comparés à un livre philosophique entier. Voyez comme tel vers de Ferdowsi est dense, alors qu'il utilise la langue sans même la "poétiser". La même solidité et la même efficacité sont possibles dans une composition calligraphique, à condition qu'elle soit de la main d'un artiste ayant atteint ce niveau élevé, qui n'est pas celui de la technique ou de l'habileté.

> L'écriture *nasta'ligh*, qui est notre écriture nationale, transmet en soi un message disant que ce peuple n'est pas dur, il est doux. Toute la structure de cette écriture est faite de courbes, et on n'y voit pas d'angles. Pourquoi? Toutes les autres écritures ont des angles. Dans cette écriture faite de courbes pleines et déliées se cachent des milliers de traits d'esprit. Tout l'univers, la nature, la vie et les hommes sont arrondis.

A.M. : Nous vivons à une époque où les styles moderne et postmoderne sont déjà dépassés. Après dix ans de calligraphie, je suis allé à la recherche d'une nouvelle forme, plus fine, plus complexe et plus serrée, plus contemporaine.

G. A.: Oui, une telle calligraphie, plus complexe et plus serrée existe déjà. C'est le *siâhmashgh* de Mir Emâd, qui ne se démode pas. A une certaine époque, on a cessé de pratiquer le *siâhmashgh*, mais il y a un siècle, le maître Mirzâ Gholâmhossein Esfahâni l'a porté à un degré certain de perfection. Le *siâhmashgh* remplit la même fonction que les ondulations sur la toile de la peinture moderne, c'est-à-dire notre souhait de nous dépasser.

Chaque art et phénomène a des limites. Le fait que la calligraphie porte notre connaissance, nos savoirs et notre philosophie historique est l'un de ses points forts, mais c'est à vous de choisir la forme et la couleur. Par exemple, si vous exposez les œuvres du défunt maître Pilârâm ou celles de maître Darvish, elles auront le même impact que n'importe quelle œuvre figurative, parce que ces derniers ont réussi à transmettre l'âme et la perfection de la forme qu'ils voulaient

dans ces œuvres.

A.M.: Selon Kant, la beauté est un jugement du goût. Etes-vous d'accord avec une telle affirmation? Jugez-vous toute œuvre artistique d'après les éléments définis par l'art traditionnel?

G.A.: *Je voudrais avoir la vue qui reconnaît le roi*

Pour qu'elle puisse le reconnaître en tout vêtement[1]

Il n'y a pas de limitation. Il faut trouver cet œil et cette vue.

S.F.: Que pensez-vous des nouveaux styles comme la calligraphie-peinture (*naqqâshi-khat*)?

G.A.: Très intéressant. Il y a des branches que l'on expérimente. Certains ont une forte capacité en calligraphie, ils essaient de présenter de meilleures œuvres dans cette branche qui précisera au fur et à mesure son statut au sein de cet art.

A.M.: Dans certaines œuvres de calligraphie-peinture, le contenu est supprimé. Cela désavantage-t-il la calligraphie?

G.A.: Votre question est mal formulée. Il ne faut pas voir les choses de cette manière. Ce nouvel art ou cette nouvelle branche de la calligraphie est une expérience, qui est entendue comme expérience des formes. Peu d'œuvres restent dans l'Histoire. Ce mouvement mènera lui aussi à un autre mouvement, à un autre art. Il ne faut pas juger tout un mouvement de la même façon. Nous avons en Iran quarante à cinquante mille calligraphes et seule une centaine d'entre eux sont devenus des maîtres. Et seule une vingtaine d'entre ces maîtres ont des œuvres aussi puissantes que les chefs-d'œuvre mémorables. Certains artistes ont un style et un esprit particulier, unique et original, d'autres ne dépassent pas vraiment l'horizon d'attente et maîtrisent plutôt la technique. Alors, il faut juger chaque chose en considération de ses mesures et ses capacités.

S.F.: Vous avez parlé du statut de la calligraphie iranienne, pourriez-vous parler un peu des différences de notre calligraphie avec celles des autres pays





comme la calligraphie latine ou chinoise?

G.A.: En Occident aussi, la calligraphie a un statut spécial, mais elle est plutôt un outil au service de la transmission du message. Par exemple, sur les couvertures des livres, dans les œuvres cinématographiques, etc. En Orient et en Iran, la calligraphie a un statut plus élevé. L'improvisation et les différences entre les œuvres d'un même artiste ont toujours conservé leur statut historique. Pour comparer la calligraphie chinoise et le *nasta'ligh*, on peut dire que la calligraphie chinoise est plus centrée sur la forme, et qu'elle connaît une plus grande diversité vu le nombre de sinogrammes. Notre écriture s'approche plutôt de la discipline, de la finesse et des courbes et angles des lettres.

Pour comparer la calligraphie chinoise et le *nasta'ligh*, on peut dire que la calligraphie chinoise est plus centrée sur la forme, et qu'elle connaît une plus grande diversité vu le nombre de sinogrammes. Notre écriture s'approche plutôt de la discipline, de la finesse et des courbes et angles des lettres.

A.M.: Comme vous l'avez dit, l'ondulation en calligraphie montre la douceur et la tendresse. Peut-on aussi représenter la colère, la violence et la guerre ou bien la joie en calligraphie ou en peinture?

G.A.: Au moyen de la couleur et de la forme, oui. Mais comme la musique montre une histoire avec ses notes et ses airs, tout autre art aussi peut représenter un sujet par ses propres moyens, dans sa propre mesure. La peinture n'a pas de structure limitée et tout ce qu'il y a dans le monde peut être le sujet d'un tableau. Quant à la calligraphie, qui n'était au début qu'un outil pour exprimer les expériences, elle s'est développée en cinquante styles et formes dont fait partie la calligraphie-peinture. Cependant, on ne peut pas établir une juste comparaison entre eux.

S.F.: La calligraphie en Iran est un art assez isolé du reste de la société. A l'école, les enfants ne s'y intéressent pas beaucoup. Pourquoi?

G.A.: Si vous interrogez d'anciens instituteurs sur la qualité pédagogique d'aujourd'hui en Iran par rapport aux quelques décennies avant, ils diront tous

qu'elle a baissé parce que la population a augmenté mais pas l'attention; on fait moins attention aux domaines artistiques comme la peinture et la musique qui peuvent construire le caractère d'un adolescent. Les leçons enseignées inculquent aux écoliers du savoir. Grâce à l'art, ils pourraient aussi apprendre la vertu. D'ailleurs, avec la présence des matériaux informatiques et des logiciels d'écriture, l'aspect artistique de la calligraphie est devenu plus fort que son aspect pratique, alors les écoliers connaissent moins sa valeur.

A. M.: Pourriez-vous nous parler un peu de la place qu'occupent la technique et l'esprit de l'artiste en calligraphie?

G.A.: Cette question se pose dans tous les arts. Bien sûr, il faut enseigner et prendre en considération la technique. Chez certains artistes dès le début, la technique se mélange avec le goût, avec plus de finesse d'esprit et de subtilité.

En général, il faut passer différentes étapes en art: technique, habileté, maturité, et finalement, créativité. Toutes ces étapes doivent être accomplies et chacune est incontournable dans une formation artistique. Dans les dernières étapes, l'esprit prend priorité sur tout.

S.F. : Monsieur Amirkhâni, nous vous remercions de votre accueil chaleureux et de cet entretien que vous avez accordé à *La Revue de Téhéran*. ■

۱. دیده ای خواهم که باشد شه شناس
تا شناسد شاه را در هر لباس





La calligraphie de l'époque des deux premiers empereurs safavides Shâh Esmâ'il et Shâh Tahmâsb 1501-1576

Priscilla Soucek*

Traduit par:
Babak Ershadi

A partir de la prise du pouvoir politique par les Safavides, l'art calligraphique connut un essor important en Iran. L'idée dominante de l'époque consistait à considérer que l'artiste calligraphe se soumettait à un ensemble de traditions qui prédéterminait à la fois l'aspect visuel de l'écriture et le but de son usage. Cependant, il était admis que le calligraphe avait le droit de contribuer à l'amélioration de ce patrimoine calligraphique et d'être même un facteur de perfection des techniques de son métier, mais les modifications qu'il pouvait introduire dans l'art étaient strictement limitées.

Une belle écriture a souvent été considérée comme un don et un bienfait divin. Cependant, tous ceux qui s'engageaient dans les activités culturelles, scientifiques, éducatives ou administratives, devaient absolument apprendre la belle écriture. Les connaissances calligraphiques étaient nécessaires non seulement pour les copistes mais aussi pour les fabricants de sceaux, de cachets et les monnayeurs, mais aussi les artistes graveurs, ciseleurs, tailleurs de pierre,… Les lettres officielles, les décrets et les manuscrits de l'époque safavide nous montrent que les hommes et les femmes de la cour apprenaient eux aussi l'art de la calligraphie.[1]

Bien que les membres de l'Empire safavide aient rarement la réputation d'être de grands calligraphes, l'intérêt qu'ils éprouvaient pour la calligraphie et leur soutien aux artistes calligraphes les mena à établir des collections très précieuses d'œuvres calligraphiées. Pour étudier les évolutions de l'art calligraphique au début de la période safavide, nous pouvons diviser le règne des deux premiers empereurs de la dynastie, c'est-à-dire Shâh Esmâ'il Ier et Shâh Tahmâsb (1501-1576) en trois périodes de vingt-cinq ans. Les premiers vingt-cinq ans furent une période de transition pendant laquelle certaines traditions locales, apparues au XVe siècle, se poursuivirent avec quelques petites modifications. Durant les deux cycles de vingt-cinq ans qui suivirent le premier, les types locaux de calligraphie subsistèrent, surtout à Shirâz où les cercles de calligraphes ne changèrent guère leurs méthodes. Mais à la cour des Safavides, d'abord à Ghazvin, ensuite à Ispahan, les maîtres calligraphes procédèrent à la définition et à la standardisation des règles de l'art, en se fondant sur l'école calligraphique qui avait vu le jour vers la fin du XVe siècle à Herât (aujourd'hui, ville de l'est de l'Afghanistan), grâce au soutien très bienveillant des princes timourides (Mongols). Les traditions de calligraphies transférées de l'époque timouride à celle des Safavides devinrent plus tard des critères – quoi qu'implicites – d'évaluation et de jugement des changements et évolutions postérieurs. Pendant les premières années du règne de l'empereur Shâh Tahmâsb, la cour safavide soutint et encouragea la copie des manuscrits. Mais plus tard, les grands artistes calligraphes investirent de plus en plus de temps et d'intérêt à la création de tableaux calligraphiques plutôt qu'au travail de copie et de script des livres. Cette tendance était une réponse à la demande grandissante des gens qui collectionnaient ce type de tableaux.

L'évaluation de l'importance de l'art calligraphique dans la vie culturelle de l'ère safavide en Iran nécessiterait une étude approfondie sur les techniques locales de chaque région, le style personnel des artistes, mais aussi la fonction et l'utilité de l'art. Dans le présent article, nous nous concentrerons sur le travail des artistes professionnels dont la calligraphie était le seul métier. De nombreux documents de l'époque décrivent l'œuvre et la vie des calligraphes professionnels.[2] Dans ces textes, l'accent est mis également dans les appartenances religieuses ou confrériques des calligraphes. En effet, la plupart des calligraphes de l'époque appartenaient aux différentes confréries soufies. Certains des plus célèbres et des plus respectés de ces artistes passèrent une partie de leur vie à Mashhad, près du mausolée du huitième Imâm chiite, où ils cherchaient refuge contre l'instabilité du soutien que les courtisans leur accordaient.[3] La plupart des styles calligraphiques des artistes de l'époque des Safavides étaient ceux en vogue depuis déjà plusieurs générations, voire plusieurs siècles. En effet, les artistes calligraphes de l'ère safavide s'intéressaient essentiellement aux six types d'écritures utilisés et déjà bien installés en Iran:

[1] et [2]: les écritures «Mohaghagh» (محقق) et «Reyhân» (ریحان), généralement utilisées pour la copie du texte coranique, en raison de leur haute lisibilité, et la franchise et la droiture de leur expression; [3]: l'écriture «Sols (Tholth)» (ثلث) dont les courbes audacieuses étaient souvent utilisées dans la décoration des monuments architecturaux; [4] et [5]: les écritures «Regha'» (رقاع) et «Toghi'» (توقیع) dont les brisures apparaissaient souvent dans les post-scriptum et les apostilles, où les mots étaient composés sans calligraphie particulière; [6]: l'écriture «Naskh» (نسخ) qui fut l'écriture

> Tous ceux qui s'engageaient dans les activités culturelles, scientifiques, éducatives ou administratives, devaient absolument apprendre la belle écriture. Les connaissances calligraphiques étaient nécessaires non seulement pour les copistes mais aussi pour les fabricants de sceaux, de cachets et les monnayeurs, mais aussi les artistes graveurs, ciseleurs, tailleurs de pierre...



Style mohaghagh



Style reyhâni

le plus couramment utilisée pour les textes en prose.[4]

la plupart des calligraphes de l'époque appartenaient aux différentes confréries soufies. Certains des plus célèbres et des plus respectés de ces artistes passèrent une partie de leur vie à Mashhad, près du mausolée du huitième Imâm chiite, où ils cherchaient refuge contre l'instabilité du soutien que les courtisans leur accordaient.

Malgré les différences propres à chaque style, chacun d'eux se fondait sur une série d'équations en ce qui concernait la forme et la proportion des lettres. L'apparition et l'usage de ces six types d'écriture étaient soumis aux règles qui avaient été établies vers la fin du XIIIe siècle à Bagdad. Ces règles sont liées étroitement au nom de Djamâleddin Yâghout ibn Abdallâh (décédé en 1298), célèbre scribe du dernier calife abbasside, Musta'sim. En 1285, après l'assassinat du calife, le gouverneur ilkhanide de Bagdad engagea Yâghout.[5] Et bien que celui-ci ait été connu comme scribe de cour et scribe d'administration, il eut une très remarquable influence sur l'écriture des manuscrits religieux, notamment le Coran.

Style sols, *calligraphie de Mohammad 'Ezzat Afandi.*



La stabilité de ces styles d'écriture est due au fait que durant les périodes postérieures à la création de nouveaux styles, les calligraphes essayaient d'imiter les œuvres des Anciens, de sorte qu'il était parfois très difficile, voire impossible, de distinguer l'original de sa copie. En effet, les maîtres calligraphes conseillaient systématiquement à leurs élèves d'imiter l'écriture des maîtres anciens sans rien y ajouter ou enlever, car l'esprit dominant de l'époque était de concurrencer les Anciens. L'histoire de la rivalité entre Soltân Ali Mashadi (décédé en 1520) et Mir Ali Heravi (décédé en 1556) en est un exemple.[6] La

perfection de l'art calligraphique était dans l'imitation parfaite de l'œuvre du maître. Pour devenir maître, il fallait écrire de sorte que l'écriture soit exactement pareille à l'original. Il arrivait même que les calligraphes, recopiant un ouvrage, reprennent la signature du copiste du manuscrit original. Cette habitude ancienne crée aujourd'hui de très grandes difficultés pour les chercheurs qui travaillent sur les œuvres de célèbres calligraphes de ces époques.[7] L'imitation répandue parmi les calligraphes finit par créer de véritables «dynasties d'artistes».[8]

A partir de la méthode de Yâghout, les calligraphes se servirent des formes écrites pour créer de nouvelles compositions, dans lesquelles ils abandonnèrent les méthodes habituelles de la répartition du texte et des mots à l'intérieur du texte, surtout dans l'écriture du texte coranique. La surface de la page fut ainsi divisée en cinq parties séparées les une des autres par des lignes horizontales. Les 1er, 3e et 5e bandes horizontales étaient plus larges que les 2e et 4e bandes. Sur les lignes des bandes impaires, l'écriture était du style *djali* (جلی), et sur les lignes des bandes paires, l'écriture était du style *khafi* (خفی). Cette composition créait un contraste dans l'ensemble de la page. Dans la 1er et la 5e bandes horizontales, le calligraphe utilisait le calame *Mohaghagh*, dans la 3e bande, il se servait du calame *sols*, et dans les deux bandes moins larges (2e et 4e), il utilisait le calame *khafi*.[9]

Cette méthode fut largement répandue en Iran au XVe et au début du XVIe siècle. Sous l'Empire safavide, plusieurs autres compositions furent inventées. Dans un manuscrit coranique connu sous le nom de «Nafissi» et datant de 1552, conservé aujourd'hui dans la collection Khalili, le texte est écrit en écriture *nasta'ligh* (نستعلیق) dorée dans un cadre composé de trois bandes horizontales larges, composées avec de l'encre bleue

> Les maîtres calligraphes conseillaient systématiquement à leurs élèves d'imiter l'écriture des maîtres anciens sans rien y ajouter ou enlever, car l'esprit dominant de l'époque était de concurrencer les Anciens. La perfection de l'art calligraphique était dans l'imitation parfaite de l'œuvre du maître.

sous le style *Mohaghagh-jali*. Les pages sont enluminées avec des formes végétales. Le titre de chaque sourate est



Calligraphie de la première sourate du Coran (fatiha), *style* naskh



Style ta'ligh, *calligraphie de Khâdjeh Ekhtiyâr Monshi Gonâbâdi*

écrit en blanc sur fond doré, avec le style *rogâ'*. Malgré la très haute qualité des matières coûteuses utilisées dans ce manuscrit, le manuscrit ne porte aucun signe qui puisse indiquer que ce manuscrit coranique avait été dédié à une personnalité notoire. Cela dit, vers le milieu du XVIIe siècle, ce manuscrit coranique a appartenu à la bibliothèque impériale de l'Empire mongol en Inde.[10] Ce qui montre que les œuvres calligraphiées de l'époque safavide étaient recherchées par les collectionneurs et les amateurs indiens.

En dépit du prestige des six styles d'écriture de Yâghout, deux autres nouveaux styles furent particulièrement appréciés à la cour de l'Empire safavide: le *ta'ligh* (تعلیق) et le *nasta'ligh* (نستعلیق). Les lettres administratives et les décrets impériaux étaient écrits sous le style *ta'ligh,* sobre et tempéré. La courbure placée sous certaines lettres comme [ن], [ی], [ع] et [ج] donne un aspect exagérément appuyé à ce style calligraphique. Les mots s'enchaînent les uns aux autres par des courbes qui les relient. Dans chaque page, le texte semble suivre une courbe ascendante du début jusqu'à la fin de chaque ligne. Les historiens de l'époque safavide font remonter les origines de l'écriture *ta'ligh* au XVe siècle. Les documents dont les chercheurs disposent aujourd'hui prouvent que ce style calligraphique fut inventé en Iran sous la dynastie des Ilkhanides.[11]

Un décret impérial de Shâh Esmâ'il datant de 1504, écrit par un scribe de la cour du nom de Fakhri, conservé dans la collection de la Fondation de l'Art et de l'Histoire, montre que les différentes formes de *ta'ligh* étaient souvent utilisées par les scribes et les calligraphes de Tabriz. Ce décret impérial est par ailleurs un bon exemple de la correspondance impériale et du langage administratif du Divân.[12]

Les scribes qui pratiquaient le style *ta'ligh* devaient également maîtriser les connaissances et les techniques de la correspondance officielle pour pouvoir être engagés par les divers *divâns.* Ainsi, certains des meilleurs scribes de la cour safavide étaient les enfants de hauts fonctionnaires, qui obtinrent plus tard des postes élevés. Mirzâ Ahmad Ebn Atâollâh fut l'un d'entre eux qui obtint le poste de ministre. Il commença sa

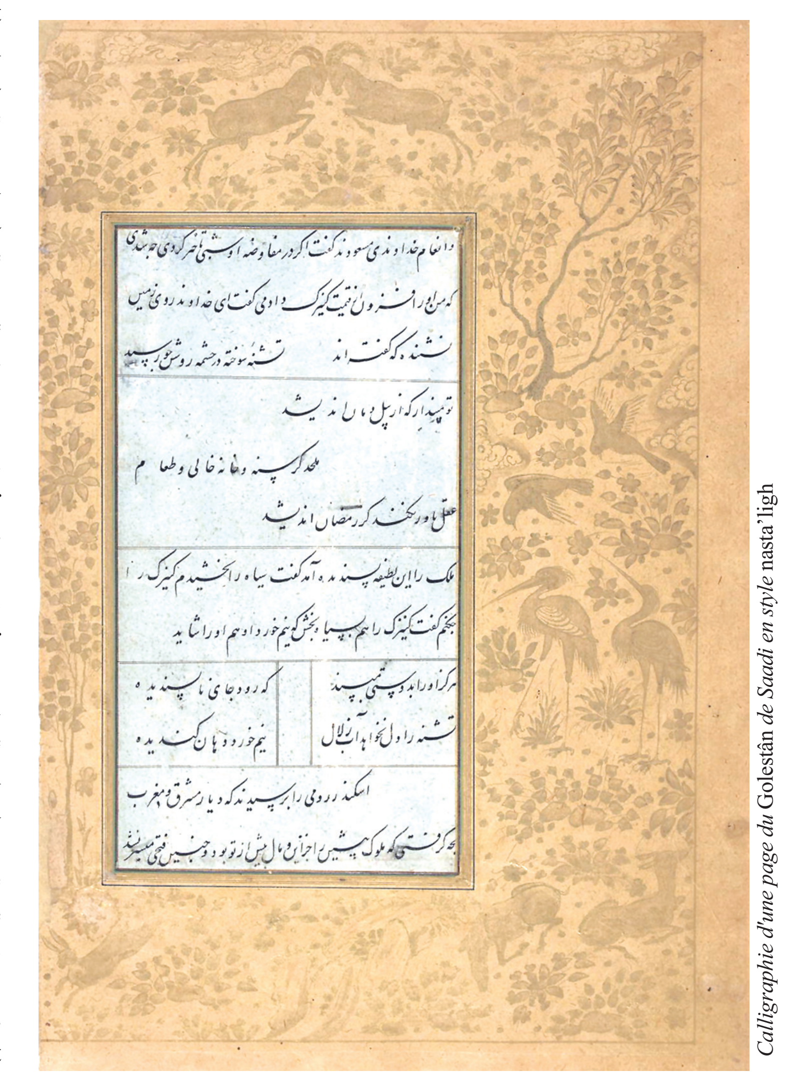
carrière comme scribe de la cour de Shâh Tahmâsb, et eut la réputation, d'ailleurs fondée, de posséder le meilleur style épistolaire et calligraphique dans la rédaction des lettres à destination de la cour ottomane.[13]

Alors que les Safavides avaient besoin de scribes maîtrisant le style *ta'ligh*, il est intéressant de savoir que les meilleurs artistes calligraphes préféraient l'écriture *nasta'ligh*. Ce style calligraphique fut très en vogue à partir du XIVe siècle pour la copie des ouvrages poétiques. Mais son usage se modifia au fur et à mesure, jusqu'au XVe siècle, où il remplaça totalement l'écriture *naskh* pour le script des ouvrages littéraires. Cette domination se manifesta surtout dans les ouvrages à la fois en poésie et en prose, comme le *Golestân* de Saadi.[14]

L'usage, de plus en plus général du *nasta'ligh,* entraîna naturellement la standardisation de ses règles et de l'harmonie entre les lettres et les mots. Pour établir les règles de cette nouvelle écriture, les maîtres calligraphes s'inspirèrent des œuvres des meilleurs artistes de ce style. Ces œuvres constituaient au XVIe siècle des leçons que les calligraphes devaient copier régulièrement afin d'en connaître les règles. A cette époque, les maîtres calligraphes donnaient à leurs élèves des leçons sur papier, qu'ils devaient copier en les imitant dans les moindres détails. Malheureusement, il ne reste aujourd'hui qu'un seul exemple de bonne qualité de ce type de leçons: c'est celui d'un calligraphe ottoman du XVIIIe siècle du nom de Mustafa Ezzat.[15]

Nous assistons ensuite, durant le règne de Shâh Esmâ'il, à l'apparition d'une forme modifiée du style *nasta'ligh,* dans les documents produits dans les régions occidentales de l'Empire. Soulignant les angles, ce *nasta'ligh* modifié était perceptiblement différent du style classique en usage à Herât durant le règne timouride. Un manuscrit des poèmes

Les scribes qui pratiquaient le style *ta'ligh* devaient également maîtriser les connaissances et les techniques de la correspondance officielle pour pouvoir être engagés par les divers *divâns*. Ainsi, certains des meilleurs scribes de la cour safavide étaient les enfants de hauts fonctionnaires, qui obtinrent plus tard des postes élevés.



Calligraphie d'une page du Golestân *de Saadi en style* nasta'ligh



Calligraphie d'une page du Divân *de* Nezâmi *en style* nasta'ligh

composés par Shâh Esmâ'il présente très clairement cette évolution provoquée dans l'écriture *nasta'ligh* par les calligraphes des régions occidentales de l'Iran.[16] Le texte est très précisément calligraphié et tout à fait lisible. Pourtant, il n'a pas du tout l'harmonie et la cohérence du style *nasta'ligh* de l'école de Herât des Timourides vers la fin du XVe siècle.[17]

Les Safavides admiraient les œuvres du calligraphe Soltân Ali. Ce dernier avait calligraphié un exemplaire de *La Conférence des oiseaux* d'Attâr pour le roi timouride, Sultan Hussein Baygharâ. Plus tard, ce manuscrit fut présenté et offert au Safavide Shâh Abbas le Grand, qui l'admira et le dédia au mausolée de son ancêtre Sheikh Safi, à Ardebil.[18]

Soltân Ali était un grand spécialiste de l'écriture *nasta'ligh-khafi*. Dans le manuscrit de *La Conférence des oiseaux*, il montre de manière extraordinaire sa virtuosité à respecter les proportions entre les lettres et les mots. Le manuscrit porte le sceau impérial de Shâh Abbas le Grand. Après Soltân Ali, beaucoup de calligraphes essayèrent de poursuivre son ingénieuse invention en combinant les deux styles *nasta'ligh* et *khafi*. Mais finalement, les scribes de l'ère safavide préférèrent revenir aux traditions anciennes pour utiliser le style *khafi* à côté de l'écriture *jali*. Soltân Mohammad Ebn Nourallâh (1472-1525), alias Soltân Mohammad Nour, fut l'un des meilleurs calligraphes du début du XVIe siècle. Certains documents de l'époque prétendent qu'il fut l'élève de Soltân Ali Mashadi.[19] Le recueil poétique qu'il calligraphia pour Mir Ashraf, général des armées de Shâh Esmâ'il, témoigne de son habileté à adapter les différents calames pour composer le texte sous le style *nasta'ligh*. Il calligraphia également le texte de quelques recueils de poèmes en un *nasta'ligh* gros, en privilégiant un *nasta'ligh* plus fin pour les marges et les notes. A la dernière ligne, le calligraphe a écrit le nom de Shâh Esmâ'il en couleur dorée, ce qui signifie que l'œuvre fut calligraphiée avant 1524.[20] Bien que Soltân Mohammad Nour ne quitta jamais Herât, fief des Timourides, la cour safavide, alors à Tabriz, admirait ses œuvres, et les princes safavides collectionnaient ses travaux.[21] Certaines de ses œuvres témoignent de son habileté à exploiter les aspects décoratifs de l'écriture *nasta'ligh*.

Quand au calligraphe Soltân Ali

Mashadi, il faut dire qu'il devint très célèbre avec la rédaction, en 1516, d'un manuel de calligraphie autour du style *nasta'ligh*. Dans son essai, il mêle l'apprentissage de la calligraphie avec des leçons morales.[22] Selon lui, l'apprentissage de la calligraphie est un périple mystique et spirituel auquel l'artiste calligraphe doit consacrer toute son existence. Pour devenir un grand calligraphe, l'artiste doit suivre l'enseignement à la fois technique et spirituel d'un maître. Il conseilla ainsi aux jeunes artistes de prendre pour modèle les œuvres d'un grand maître, et de ne pas apprendre les méthodes d'autres calligraphes. Les documents de l'époque safavide montrent que les calligraphes suivirent fidèlement ce conseil.

L'enthousiasme de Shâh Tahmâsb et d'autres membres de la famille impériale pour la belle écriture permit aux calligraphes d'entrer facilement à la cour safavide et d'y obtenir des postes. Les meilleurs calligraphes et scribes de la cour eurent même le droit de fréquenter assez régulièrement les membres de la famille impériale. Mais le soutien de la cour pouvait soudainement cesser. Dans ce cas, l'artiste calligraphe était obligé de trouver un autre mécène. Les documents qui décrivent la vie des grands calligraphes de cette époque montrent que vers la fin de son règne, l'empereur Shâh Tahmâsb perdit de plus en plus son intérêt pour la calligraphie, et il arriva souvent qu'il mette soudainement fin au service d'un scribe ou d'un calligraphe. Il connaissait d'ailleurs les calligraphes qui étaient au service des princes safavides dans les différentes régions de l'empire. Et il leur donnait parfois l'ordre d'envoyer leurs scribes à la cour impériale.[23]

Pendant les dix premières années du règne de Shâh Tahmâsb (1524-1534), l'Empire safavide fut aux prises avec les conflits de pouvoir à l'intérieur de la cour et des armées. Cette période de dix ans fut également marquée par l'épanouissement des arts et la définition des caractéristiques principales des traditions artistiques de l'époque. Tabriz, alors capitale d'empire, fut l'hôte des grands calligraphes venus d'autres régions. Les jeunes calligraphes de Tabriz abandonnèrent les techniques locales pour apprendre celles de l'école de Herât et



Calligraphie de Shâh Mahmoud Neyshâbouri, époque safavide



Calligraphie de Mir Ali Heravi, époque safavide.

des régions orientales, autrefois dominées par les Timourides. L'un de ces artistes, originaire du Khorâssân, fut le calligraphe Shâh Mahmoud Neyshâbouri (1486-1564). Il vécut vingt ans (1520-1540) à Tabriz et joua un rôle important dans la présentation de l'école calligraphique de Herât aux jeunes calligraphes de la capitale.[24]

Shâh Tahmâsb n'avait que dix ans quand il monta sur le trône. Mais il commença l'apprentissage de la belle écriture avant ses dix ans, car un manuscrit datant de 1525, portant son écriture, montre qu'il connaissait assez bien les règles calligraphiques. L'écriture *nasta'ligh* de l'empereur n'avait ni la transparence, ni la solidité de l'écriture des grands maîtres, mais ce détail n'empêcha pas les grands artistes calligraphes de lui dédier leurs meilleurs œuvres.

Shâh Mahmoud Neyshâbouri dédia au jeune empereur deux grands manuscrits calligraphiés: l'œuvre poétique de Nezâmi qu'il calligraphia de 1539 à 1543, et un manuscrit coranique datant de 1538.

A l'époque, le choix de Shâh Mahmoud Neyshâbouri de calligraphier l'œuvre poétique de Nezâmi en *nasta'ligh* fut considéré comme assez normal. Mais lorsqu'il décida d'utiliser ce style calligraphique pour le Coran, il se trouva face à une grande épreuve. Ce fut peut-être la première fois qu'un grand calligraphe risquait sa réputation en essayant de calligraphier le texte coranique en *nasta'ligh*. Mais Shâh Mahmoud avait décidé de faire cette grande expérience. La dernière page du manuscrit témoigne de la joie de l'artiste, il écrit: «Grâce à la miséricorde de Dieu et au soutien impérial, […] Ce manuscrit coranique est entièrement calligraphié en *nasta'ligh*.»[25] Avant Shâh Mahmoud, plusieurs autres calligraphes avaient fait des expériences pour appliquer le *nasta'ligh* sur le texte coranique. Doust Mohammad Heravi et Seyyed Ahmad Mashadi avaient ainsi essayé avant lui de calligraphier le texte coranique dans son intégralité, en style *nasta'ligh,* qui demeurait jusqu'alors une écriture profane.

En général, le style iranien *nasta'ligh* était jugé inapproprié pour les textes en arabe. Mais la sobriété exceptionnelle du *nasta'ligh* de Shâh Mahmoud et la

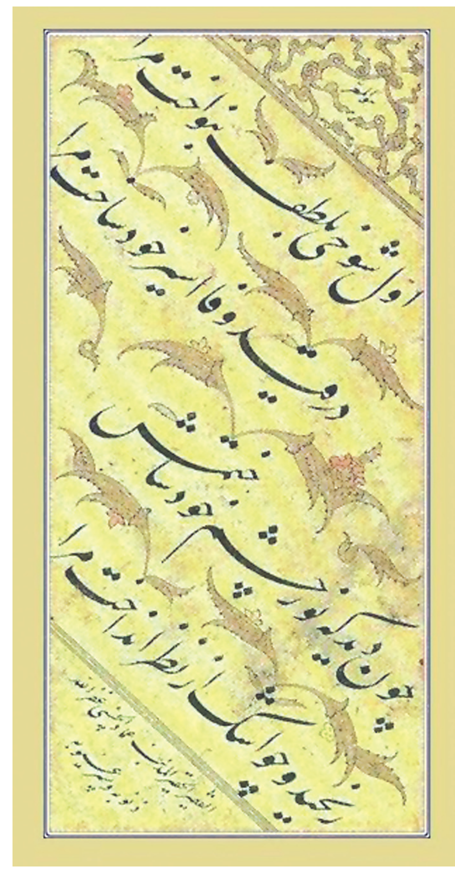
transparence de son calame montra que ce style était adéquat et possédait les vertus nécessaires pour véhiculer le texte coranique. Dans l'écriture de la première sourate du Coran, Shâh Mahmoud réalisa un merveilleux chef-d'œuvre: il allongea les lettres [ب], [ت] et [س] pour insister sur la forme visuelle des mots, afin de créer une harmonie avec la sonorité des mots lors de la récitation de la sourate.[26]

Les documents historiques de l'ère safavide citent le nom de Mir Ali Heravi, en tant qu'artiste ayant eu une grande influence dans l'évolution de l'art calligraphique. Mais il est curieux de savoir que ce calligraphe ne se mit jamais au service de la cour impériale. Il naquit en 1476 à Herât, se rendit en 1528 à Boukhara, où il vécut jusqu'à sa mort en 1556.[27] Dans un essai sur l'art calligraphique, Seyyed Ahmad estima que l'art de Mir Ali Heravi occuperait le même rang que celui du célèbre Soltân Ali Mashadi.[28] Un grand mécène de l'époque, le prince Ebrâhim Mirzâ, fut un grand admirateur de la calligraphie de Mir Ali Heravi, dont il collectionnait les œuvres.[29] Le style calligraphique de Mir Ali Heravi fut très apprécié plus tard en Inde. Les grands empereurs mongols de l'Inde, Jahângir Shâh et Shâh Jahân, collectionnèrent également tous deux les œuvres de ce calligraphe. Les notes personnelles de Mir Ali montrent que le calligraphe – qui devait rester à Boukhara au service des princes Ouzbeks de la région – savait que ses pièces circulaient sur les routes commerciales, et il exprime sa joie de la vente de ses œuvres à de très hauts prix dans différentes régions.

Le style personnel de Mir Ali attira l'attention de nombreux jeunes calligraphes de l'époque safavide. Seyyed Ahmad Mashhadi (décédé en 1578 ou 1579) se rendit à Herât, puis à Boukhara, pour assister à ses cours. Seyyed Ahmad se mit plus tard au service du *divân*, à la cour de Shâh Tahmâsb, où il devint le scribe favori, en raison de son talent épistolaire quant à la correspondance avec le sultan ottoman Suleymân.

> En général, le style iranien *nasta'ligh* était jugé inapproprié pour les textes en arabe. Mais la sobriété exceptionnelle du *nasta'ligh* de Shâh Mahmoud et la transparence de son calame montra que ce style était adéquat et possédait les vertus nécessaires pour véhiculer le texte coranique.

Seyyed Ahmad Mashhadi ne resta pas longtemps à la cour, et il rentra dans sa ville natale Mashhad où il enseigna la



Chalipa de Mir Emâd Hassani, époque safavide.



Calligraphie de 'Ali Rezâ 'Abbâsi, époque safavide.

calligraphie.[30] Seyyed Ahmad Mashhadi s'attribua une place importante dans l'histoire de la calligraphie iranienne, car son style fut le maillon entre son maître Mir Ali Heravi, et son illustre élève Mir Emâd, le plus grand calligraphe de la fin du XVIe siècle et le maître incontesté du style *nasta'ligh*.

Malek Deylami fut le représentant le plus célèbre de la calligraphie iranienne pendant les dernières années du règne de Shâh Tahmâsb. Il fut le maître de calligraphie du prince Ebrâhim Mirzâ, grand mécène auquel il dédia plusieurs œuvres. Pour le style *nasta'ligh*, Malek Deylami fut disciple de Soltân Ali Mashhadi, mais il fut aussi le maître incontesté des six styles calligraphiques de Yâghout. Ses contemporains le surnommèrent «Yâghout du temps». Shâh Tahmâsb, lui-même connaisseur avisé, appréciait beaucoup le style de Malek Deylami, et le chargea de concevoir les épigraphes qui devaient être installées dans son palais impérial, dans sa nouvelle capitale, Ghazvin.[31]

Les gouverneurs, les princes et les empereurs accordaient une grande place aux calligraphes engagés dans les services administratifs du *divân*. Ces mêmes calligraphes opéraient à titre d'artistes et produisaient des œuvres d'art pour les membres de la famille impériale et leur entourage.

Les recherches effectuées sur la vie et l'œuvre des grands calligraphes de l'ère safavide montrent que l'art calligraphique était alors un important sujet d'intérêt culturel et artistique pour les Iraniens. Les gouverneurs, les princes et les empereurs accordaient une grande place aux calligraphes engagés dans les services administratifs du *divân*. Ces mêmes calligraphes opéraient à titre d'artistes et produisaient des œuvres d'art pour les membres de la famille impériale et leur entourage. En outre, la littérature et la poésie avaient une place importante à la cour, de sorte que les princes et les rois composaient souvent eux-mêmes des poèmes ou des textes versifiés. La belle écriture joua donc un rôle de premier rang pour véhiculer ces productions littéraires de la cour. La calligraphie rendit ainsi service à la présentation de la culture littéraire et des arts visuels des Safavides. Tout autour de l'Iran, les connaisseurs et les amateurs d'art collectionnaient les œuvres produites dans l'Empire des Safavides. Particulièrement en Inde et en Anatolie, les calligraphes prenaient pour modèles les œuvres produites par les calligraphes iraniens. ■

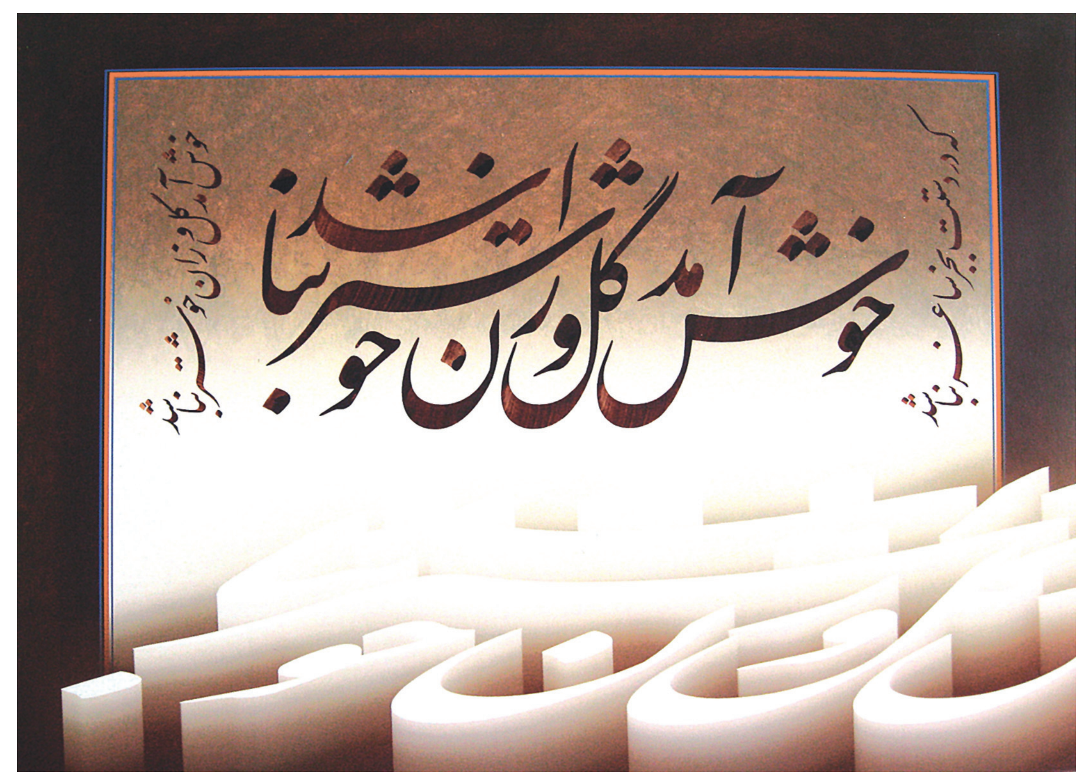
* Cet article est une traduction de: Soucek Priscilla, *Calligraphie in the Safavid Period 1501-1576*, in: John Thomson and Sheila R. Canby, *Hunt for Paradise, Court Arts of Safavid Iran 1501-1576*, Milan, Skira, 2004, pp. 48-71.

1. Pour des exemples de l'écriture de Shâh Esmâ'il Ier, voir: Kuhnel Ernst, *Islamische Schriftkunst*, Graz, Akademischer Druck, 1986, Abb. 53, pp. 43-45, et Sakisian A., *La miniature persane du XIIe au XVIIe siècle*, Paris, Van Oest, 1929, p. 83.

Pour des exemples de l'écriture de Sultanoum, fils de Shâh Abbas, voir: Topkapi Saray Museum, H 2154, fols, zb; 8a, Roxburgh David J., *Our Works Point to Us, Album Making, Collecting, and Art (1427-1565)*, unpublished Ph.D. dissertation, 3 vols, University of Pennsylvania, 1996, vol. II, p. 816, vol. III, figs 54-55.
Pour connaître le lien entre l'empereur Shâh Tahmâsb et la calligraphie, voir: Gadi Ahmad, *Calligraphers and Peinters, a Treatise by Qadi Ahmad, son of Mir Munshi (circa A. H. 1015/ A. D. 1606)*, translated from Des Persian by V. Minorsky, Freer Gallery of Art Occasional Papers, vol. 3, n° 2, Washington D. C., 1959, pp. 181-182, 184.
2. Pour les textes consacrés à la calligraphie, voir: Roxburgh David J., *Prefacting the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Studies and Sources in Islamic Art and Architecture: Supplements to *Muqarnas*, vol. IX, Leiden, Brill, 2001. et voir: Thackston, Wheeler M., *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Studies and Sources in Islamic Art and Architecture: Supplements to *Muqarnas*, vol. X, Leiden, Brill, 2001.
3. Qaqi Ahmad, *op.cit.*, pp. 101-104, 126-128, 134-136, 138-140, 141-144, 193.
4. Schimmel Annemarie, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York, New York University Press, 1984, pp. 21-27.
5. Pour en savoir plus à propos de Yâghout, voir: David James, *The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to 14th centuries AD*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. II, ed. Julian Raby, Nour Foundation, Azimuth Editions, London, Oxford University Press, 1992, pp. 58-59.
6. Pour en savoir plus, voir: Mahdi Bayâni, *(Ahvâl va Athâr-e khoshnevisân)* (La vie et l'œuvre des calligraphes), Téhéran, éd. de l'Université de Téhéran, 1966, vol. IV, pp. 499-500.
7. Eskandar Beyg Monshi, *History of Shâh Abbas the Great*, Roger M. Savory, Boulder Colorado, Westview Press, 1978, vol. I, pp. 266-268.
8. Roxburgh, David J., *op.cit.*, pp. 230-240.
9. James, David, *op.cit.*, pp. 74-75.
10. *Ibid.*, p. 43.
11. Qadi Ahmad, *op.cit.*, pp. 88-99
Stern, S. M., *Two Ayyubid Decrees from Sinai*, in: *Documents from Islamic Chanceries*, ed. S. M. Stern, Columbia, S. C., University of South Carolina Press, 1965, pp. 9-38.
12. Ibid., p. 152
13. Eskandar Beyg Monshi, *op.cit.*, vol. I, p. 269.
14. Soudâvar, Abolalâ, *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection*, New York, Rizzoli, 1992, n° 136, pp. 332-338.
15. Safwat, Nabil F., *The Harmony of Letters: Islamic Calligraphy from the Tareq Rajab Museum*, Tarq Rajab Museum Kuwait, n. d., Singapore, 1997., pp. 76-77.
16. Thackston, Wheeler M., *The Diwan of Khata'i: Pictures for the Poetry of Shâh Isma'il I*, in: *Asian Art*, vol. I, n° 4, p. 52.
17. Idem, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, p. 10.
18. Pour en savoir plus, voir: Swietochowski, Marie Lukens, *The Historical Background and illustrative Character of the Metropolitan Museum's Mantiq al-Tayr of 1483*, in: *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, ed. R. Ettinghausen, New York, 1972, pp. 39-72.
19. Thackston, Wheeler J., *op.cit.*, pp. 10, 21, 25, 36.
20. Soudâvar, Abolalâ, *op.cit.*, n° 58, p. 158.
21. Roxbourgh, David J., *Our Works Point to Us, Album Making, Collecting, and Art (1427-1565)*, pp. 798-799.
22. Qadi Ahmad, *op.cit.*, pp. 105-125.
23. *Ibid.*, pp. 141-142, 144, 147.
24. Simpson, Marianna Shreve, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth century Iran, Freer Gallery of Art*, Smithsonian Institution, New Haven, Washington D. C., Yale University Press, 1997, pp. 254-269, 385-406.
25. *Ibid.*, fig. 158, p. 259.
26. Lings, Martin, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, World of Islam Festival Trust, Westerham, Kent, Westerham Press, 1976, n° 91, pp. 189-190.
27. Schimmel, Annemarie, *The Calligraphy and Poetry of the Kevorkian Album*, in: *The Emperor's Album: Images of Mughal India*, New York; The Metropolitan Museum of Art, Abrams, Inc, 1987, pp. 32-36.
28. Thackston, Wheeler J., *op.cit.*, p. 25.
29. Qadi Ahmad, *op.cit.*, p. 155.
30. *Ibid.*, pp. 138-140
31. Simpson, Marianna Shreve, *op.cit.*, pp. 284-293.

Entretien avec Mohammah Salahshour, maître calligraphe

Arefeh Hedjâzi
Amélie Neuve-Eglise



Photos: calligraphies de Mohammah Salahshour

Mohammad Salahshour est un maître calligraphe en style nasta'ligh. *Il a été élu "Tchehre-ye mandegâr", distinction accordée chaque année aux personnalités scientifiques et artistiques marquantes de l'Iran.*

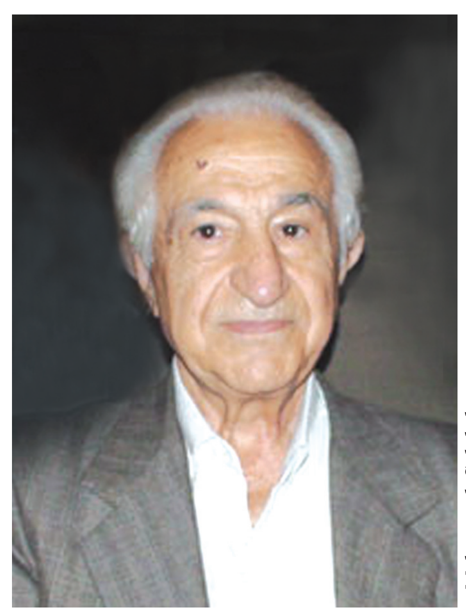
Eminent artiste iranien, il a obtenu son doctorat en art en 1985 et a jusqu'à aujourd'hui exposé ses œuvres un peu partout dans le monde, en France, en Angleterre, au Pakistan, en Inde, au Koweït, en Algérie, aux Emirats Arabes Unis, au Tadjikistan, etc.

Il a commencé la calligraphie en 1950 sous l'égide des maîtres Hossein Mir Khân, Hassan Zarrinkhat et Ali Akbar Kâveh. Il fut chargé en 1954 de l'écriture des livres scolaires du CE1 et du CE2, travail qu'il continua jusqu'en 1983 avec l'écriture calligraphique des livres scolaires du secondaire et de la terminale, en rédigeant entre temps plus de trente livres scolaires afghans.

Parmi ses œuvres calligraphiques, on peut citer des calligraphies du Coran à usage scolaire, la calligraphie d'une anthologie du Nahj-ol-Balâgha, *quatre calligraphies des* Ghazzaliât de Hâfez, *deux calligraphies des* Quatrains *de Bâbâ Tâher, quatre calligraphies des* Robbâyiât *de Khayyâm, des calligraphies des anthologies de Saadi, Hâtef Esfahâni, Sâeb Tabrizi, et d'autres poètes.*

Comment êtes-vous devenu calligraphe?

Au nom de Dieu, Créateur de l'âme et de l'intelligence. Je suis né le 31 janvier 1932 (11/11/1311 de l'Hégire solaire). Lorsque j'étais en CM1, j'avais un professeur de calligraphie qui s'appelait M. Motevalli. C'était un homme très positif. A la fin du premier cours, il nous a dit: «Pour le prochain cours, apportez un calame, un encrier et du papier. J'écrirais un modèle que vous devrez recopier, et je vous donnerai votre note le cours d'après.» La semaine d'après, il a donc donné les notes, qui allaient de 2 à 12. Quand ce fut mon tour, il m'a demandé: «Mon enfant, depuis combien de temps pratiquez-vous la calligraphie?» J'ai répondu que je n'en n'avais jamais fait. Il m'a alors dit qu'il m'avait mis 16. Il m'a fait un beau compliment et ainsi, inconsciemment, j'ai aimé la calligraphie. Ma pensée a trouvé une direction. Lorsque j'étais en CM2, mon école, qui s'appelait Madreseh-ye farhang («Ecole de la culture»), était centre d'examen. Ils sont venus un jour me chercher chez moi en me disant de vite venir à l'école pour que je fasse passer l'examen de calligraphie, car le professeur était tombé malade. J'étais en CM2, et je devais faire passer l'examen aux élèves de 6e! J'ai donc fait passer l'examen, et ai même préparé les calames des élèves avec un petit couteau que j'avais. Cependant, je ne l'ai pas noté. Lorsque je suis entré en 6e, j'ai commencé à pratiquer plus sérieusement la calligraphie, tout en étant un adolescent espiègle, qui aimait le sport. J'étais sportif et je le suis toujours. Mon professeur de l'époque, M. Ali Aghâ Hosseini, un calligraphe renommé et un très bon maître, m'a encouragé en me disant que j'écrivais très bien. Mon travail était d'un niveau supérieur à celui des autres élèves. Mais je gardais mon côté espiègle, et lors de l'examen de calligraphie, j'écrivais aussi un peu parfois pour les autres élèves, ce qu'il ignorait! Il leur mettait 20, mais il ne me donnait que 18, à cause de mon attirance pour le sport qui faisait que je n'allais pas au cours de calligraphie. Mais il m'encourageait car il savait que j'aimais cet art. Petit à petit, j'ai commencé à aller au cours de calligraphie de Maître Mir Khâni avec l'un des élèves qui était un ami très proche, Docteur Shams-e Anvâri. J'ai eu trois maîtres: Maître Hassan Zarinkhatt, Maître Ali Akbar Kâveh, et Maître Hossein Mir Khâni. A partir de



Mohammah Salahshour

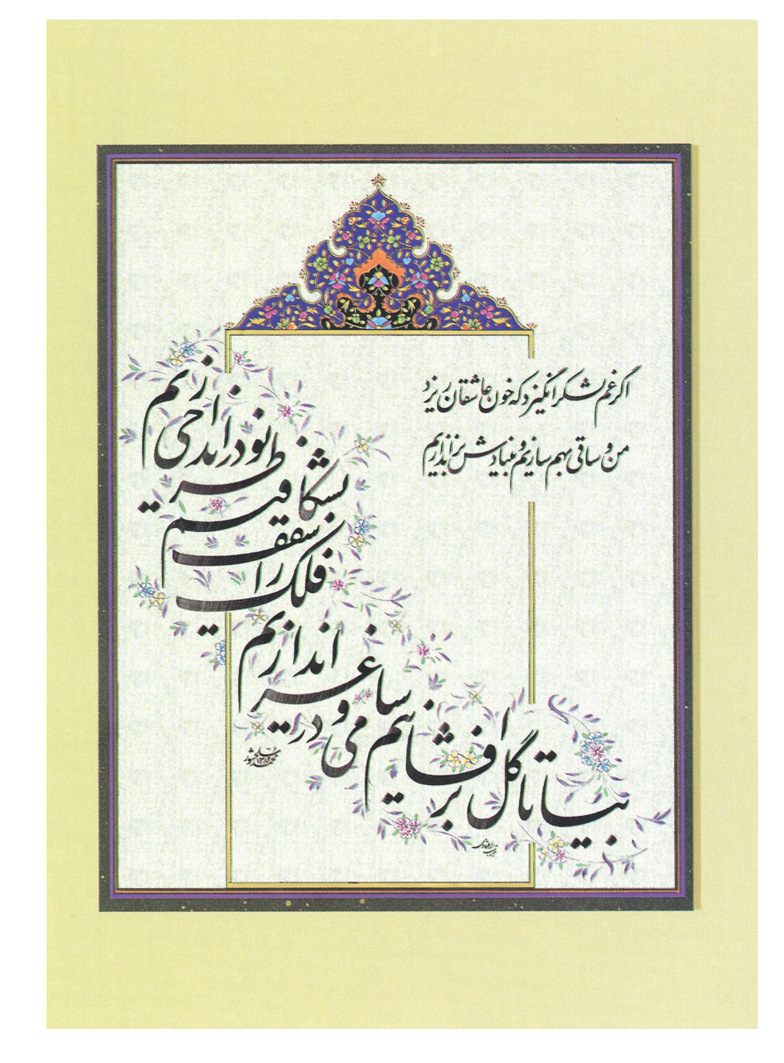
> Mon maître de CM1 m'a demandé: «Mon enfant, depuis combien de temps pratiquez-vous la calligraphie?» J'ai répondu que je n'en n'avais jamais fait. Il m'a alors dit qu'il m'avait mis 16. Il m'a fait un beau compliment et ainsi, inconsciemment, j'ai aimé la calligraphie. Ma pensée a trouvé une direction.

1954, le Ministère de l'éducation a publié une annonce pour embaucher un calligraphe pour des manuels scolaires. J'ai passé un examen et je fus la première personne choisie. J'ai donc calligraphié les manuels scolaires de CE1 et CE2. En 1956 et 1957, j'ai calligraphié un manuel de géographie sur l'Iran puis un autre sur le monde qui furent publiés avec de très belles illustrations en couleur. J'ai également calligraphié différents livres: sans doute au total près de 20 000 pages. Mais cela m'a abîmé les yeux. Le médecin m'a alors dit que si je voulais continuer à écrire aussi petit, il y avait de fortes probabilités que je devienne aveugle. Lorsque je souhaite écrire quelque chose, j'essaie de l'écrire en un peu plus grand car nous disposons maintenant de moyens permettant de le rapetisser. Cela devient alors plus beau et je ne m'abîme plus les yeux. J'ai également calligraphié les poèmes de Khayyâm trois ou quatre fois, ceux de Bâbâ Tâher trois ou quatre fois, le *Shâhnâmeh* avec quelques membres de Anjoman-e khoshnevisân (Association des Calligraphes), ou encore le livre *Panj Ganj* de Nezâmi. Il y a aussi certains livres que je n'ai pas calligraphiés, mais dont j'ai fait l'ornementation qui entoure les calligraphies. Comme je suis moi-même éditeur, mon but est aussi de créer des ornementations pour tous les livres afin que le lecteur puisse voir la beauté de la calligraphie indépendamment du contenu du texte. Avec ces ornementations, les calligraphies peuvent aussi être imprimées et servir à décorer un salon, une chambre… Par exemple j'ai publié de façon thématique des poésies de Hâfez que j'ai calligraphiées sur Dieu, l'amour, les fleurs et le rossignol, le printemps… accompagnées de ces ornementations. J'essaie aussi que le contenu de ce qui est publié véhicule un message. De façon générale, tout l'effort d'un calligraphe consiste à ce que ses calligraphies soient joliment ornementées et véhiculent un message. Il choisit aussi un style en fonction de son message.

Saint oiseau, fais du courage mon escorte sur le chemin,

Car longue est la route jusqu'au but et je commence le voyage.[1]

Figurer ces belles significations sous forme calligraphiée véhicule un message. Lorsqu'une personne lit ce texte et l'apprécie, cela va l'inciter à également l'utiliser comme objet de décoration sous forme de tableau chez elle par exemple.



Sa présence va inciter d'autres personnes de la famille à le lire, à le mémoriser, à le transmettre…

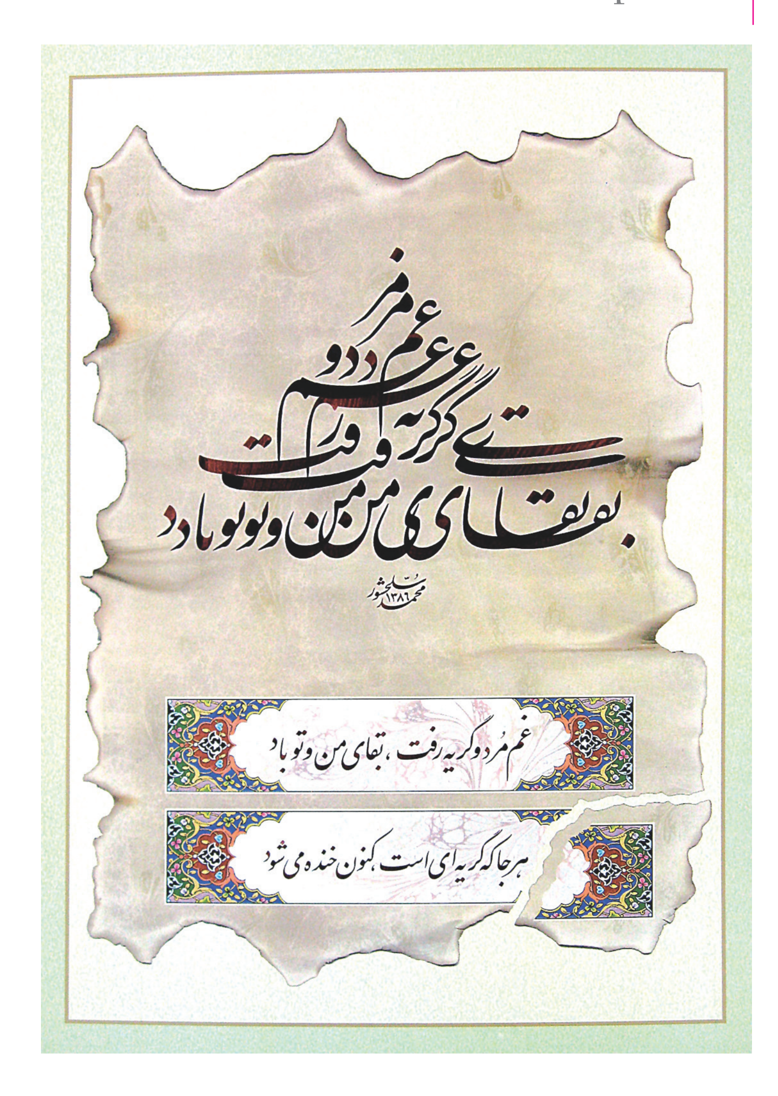
La vie elle-même est un art. Si nous connaissons l'art de vivre, nous en retirons du plaisir et la vie prendra toute sa valeur. Si au contraire nous menons une vie ordinaire, elle ne sera pas source d'épanouissement. Il faut éloigner le stress et aller vers les beautés licites de la vie. S'il en est ainsi, nous connaîtrons le sens de la vie et en profiterons. Nous pourrons aussi la transmettre. Lorsque nous nous rencontrons, nous échangeons des salutations, un sourire… Il faut s'efforcer de connaître la vie au travers de ces choses-là, il faut s'efforcer d'éloigner de nous les paroles négatives, fuir notre mauvais caractère… et arriver à une vie saine, où sont présents amour et affection. Aujourd'hui, ma main ne tremble pas. Un jour, le Maître Amir Khâni m'a dit «Salahshour, nous n'avons aucun homme de ton âge dans l'histoire dont la main ne tremblait pas.» J'ai 78 ans. Certains à cet âge sont courbés, ne peuvent pas marcher… Moi, je fais du sport le matin dans les parcs. Il est dommage de ne pas utiliser ces beaux espaces. Les maires actuels et passés de Téhéran ont créé des espaces verts si beaux… Que de beauté dans les fleurs et leurs feuilles, que de beauté autour de nous. On a également mis des appareils pour faire du sport dans les parcs. Pourquoi ne pas les utiliser, et ce gratuitement? Si nous pouvons faire tout cela, nous serons gagnants. De la même façon que notre sport s'est répandu en Iran, il faut aussi s'efforcer de diffuser notre art, et de le lier à la société. Pas seulement la calligraphie, tout art. Si nous pouvons avoir de belles conversations sur l'art dans les familles, de façon naturelle, les jeunes et adolescents seront attirés par cela et pourront y dépenser leur énergie, permettant ainsi qu'ils ne la dépensent pas dans des activités négatives. J'essaie donc de mener une vie saine, de ne pas m'exposer au stress. Si l'homme vit avec art, sa joie s'en trouvera donc d'autant accrue. Il suffit de regarder une fleur, une plante pour voir tout l'art et la subtilité que renferme la création. Si l'on observe l'envers d'une feuille, cela ressemble aux veines de l'homme. Avez-vous observé cela? Peut-être pas. Mais comme j'appartiens au domaine de l'art et que j'écris, j'ai accru la précision de mon regard, et j'en retire beaucoup de plaisir.



Est-ce que cela est une condition nécessaire au travail d'un calligraphe?

Cela est en effet une condition nécessaire de l'art. Si on dit: «Telle personne est un artiste», il doit réunir ces conditions en lui-même. Je fais aussi très attention à mon régime alimentaire, je fais de la natation… Il est essentiel d'avoir une vie saine. J'essaie de m'adresser à mon épouse toujours avec beaucoup de respect, ainsi qu'à mes élèves. Je me lève dès que l'un de mes élèves arrive ou part, par respect pour eux. De même, mes élèves ne me disent bonjour ou en revoir que lorsque j'ai levé mon calame et ai fini une calligraphie que je suis en train de faire. Le respect de l'étudiant en art est important. L'étudiant en art a besoin de son maître, mais le maître a également besoin de son étudiant sur un plan spirituel, il donne de l'énergie à son maître. Il m'est arrivé de faire de la calligraphie 16 heures par jour. Entre temps, je fais du sport qui m'épanouit et me permet de continuer mon travail. Je tiens aussi le calame de façon à ce que ma main ne se fatigue pas. J'ai donc aussi appris la science de tenir le crayon.

J'essaie de mener une vie saine, de ne pas m'exposer au stress. Si l'homme vit avec art, sa joie s'en trouvera donc d'autant accrue. Il suffit de regarder une fleur, une plante pour voir tout l'art et la subtilité que renferme la création. Si l'on observe l'envers d'une feuille, cela ressemble aux veines de l'homme.Comme j'appartiens au domaine de l'art et que j'écris, j'ai accru la précision de mon regard, et j'en retire beaucoup de plaisir.



La calligraphie nécessite donc une attention complète au moindre petit détail physique, psychique et spirituel…

Tout à fait. Si l'on suit ces conditions, on se lèvera de longues heures de travail joyeux et on pourra retourner à son travail le lendemain dans ce même état d'épanouissement. Tout travail doit donc se faire dans les meilleures conditions physiques, mentales et d'hygiène.

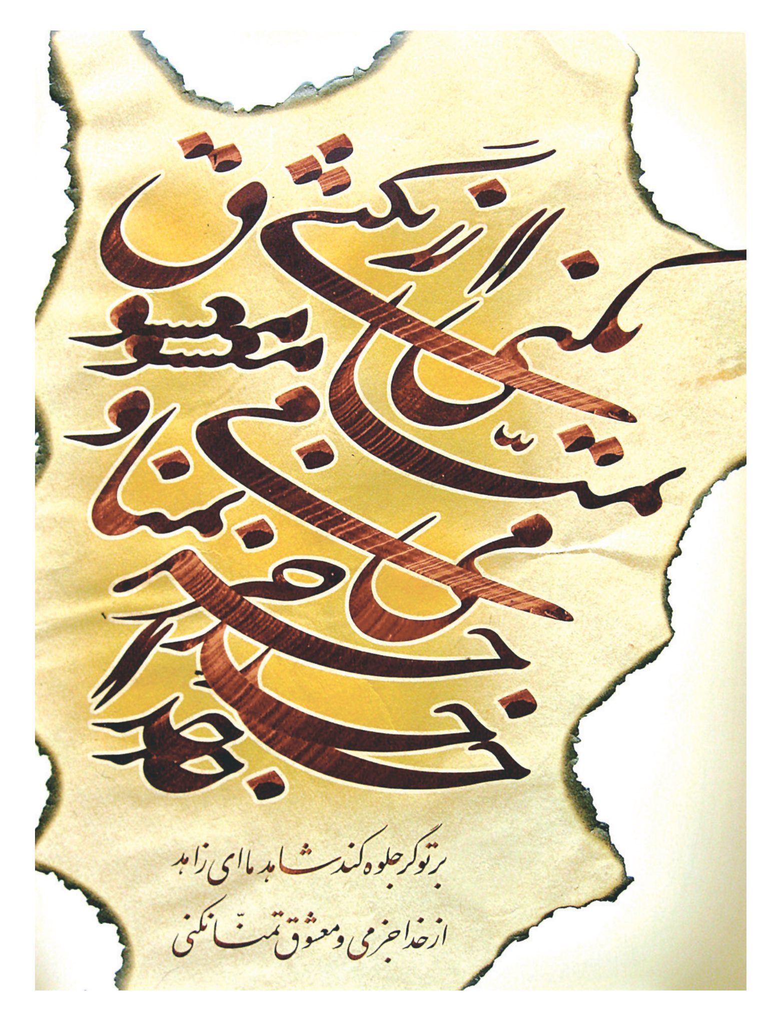
Chaque chose est possible pour tout le monde, à condition que l'on s'y engage de tout son être. Il est cependant nécessaire d'avoir un maître, beaucoup de patience et de pratique, être ordonné, et avoir une pensée. Si ces conditions

sont réunies, le résultat sera forcément positif. Parfois des élèves me demandent pourquoi leurs progrès sont aussi lents. Imaginons deux élèves ayant des capacités égales et dont je suis le maître. L'un pourra arriver à un résultat en un an, l'autre en 66 ans. La raison est la différence d'effort, le temps mis. Il faut faire de nombreux *siyâh-mashgh*, c'est-à-dire écrire en grand des lettres ou mots en continu. C'est une sorte d'échauffement pour le calligraphe. D'ailleurs, aujourd'hui, ce *siyâh-mashgh* même est devenu une œuvre d'art et qui sert à la décoration.

Il y a quelques siècles, le calligraphe Ya'ghout Mosta'sami a écrit un ouvrage en présentant la calligraphie comme une sorte d'ascèse et de gnose, qui exige de respecter certaines règles et d'obéir et imiter un maître le mieux possible. En est-il toujours ainsi?

Oui, c'est le cas. Ce sont les regards qui enseignent aux hommes et élèvent sa pensée. Lorsqu'un élève calligraphie dix fois l'un de mes modèles puis le compare avec l'original, il comprend certains aspects de mon travail, mais d'autres lui échappent. Comme j'ai une plus grande connaissance que lui de cet art, il comprend ces autres aspects grâce à mes indications. Il améliore ensuite son propre style. Je peux aussi parfois faire des erreurs, et avoir besoin de nouveau de regarder les calligraphies de mes propres maîtres.

J'utilise principalement le style *nasta'ligh* dans mon travail, même s'il m'arrive d'utiliser aussi le *naskh* et le *sols*, ou le *shekasteh*. Mais le style n'est pas en soi un but. Si un artiste veut arriver à une haute maîtrise, il ne peut choisir de pratiquer deux ou trois arts. Chaque art nécessite beaucoup de temps. Un élève ne peut ainsi espérer maîtriser totalement



un style s'il choisit d'écrire en plusieurs styles différents.

Pourquoi avec choisi l'écriture *nasta'ligh*?

Sans raison particulière. J'ai commencé à travailler dans ce style, qui m'avait attiré dès le départ. C'est un style qui a retenu mon intérêt visuel et ma pensée s'est cristallisée autour de cette écriture. J'ai donc toujours continué à écrire en style *nasta'ligh.*

Parfois, l'art, en particulier l'art calligraphique, est présenté comme un art divin (*honar-e qodsi*). Quel élément préside à une telle désignation: le fond,

la forme ou le parcours de l'artiste calligraphe lui-même?

C'est une question intéressante. Il y a sans doute plusieurs raisons à cette appellation. Tout d'abord, quand un calligraphe compose, il a pour but la transmission d'une morale, d'un message ou de conseils. Avant de travailler, il doit donc s'imprégner du sujet dont il va traiter. Parfois, je veux calligraphier, je suis même pressé, puis je me retrouve soudain à lire pendant quatre heures. J'aime que mes tableaux, que l'on accrochent aux murs – et à partir d'un certain niveau, c'est ce qu'on fait généralement avec vos œuvres -, transmettent un message, qui est l'art divin. La forme la plus évoluée de ce message et de cet art divin est le Coran. Plus grand est le perfectionnement moral, plus le besoin, pour l'artiste, de voir le message de l'art divin transmis par son travail devient important. Parfois même, l'art en soi ne suffit pas; c'est ce qui pousse les artistes à calligraphier le Coran par exemple, en sachant très bien que le temps manque, généralement, pour un travail d'une telle envergure. Personnellement, cela fait plusieurs années que je travaille sur une calligraphie du Coran. Un autre aspect de l'art divin est sa portée au sein de la société. Ainsi, plus un artiste évolue moralement et artistiquement, plus il insiste sur cette dimension sociale de l'art divin, en se lançant dans des projets d'envergure, tels que l'écriture du Coran.

Chaque chose est possible pour tout le monde, à condition que l'on s'y engage de tout son être. Il est cependant nécessaire d'avoir un maître, beaucoup de patience et de pratique, être ordonné, et avoir une pensée. Si ces conditions sont réunies, le résultat sera forcément positif.

Quel est selon vous le rôle de l'Iran dans l'élaboration de la calligraphie islamique? Quelles sont les différences

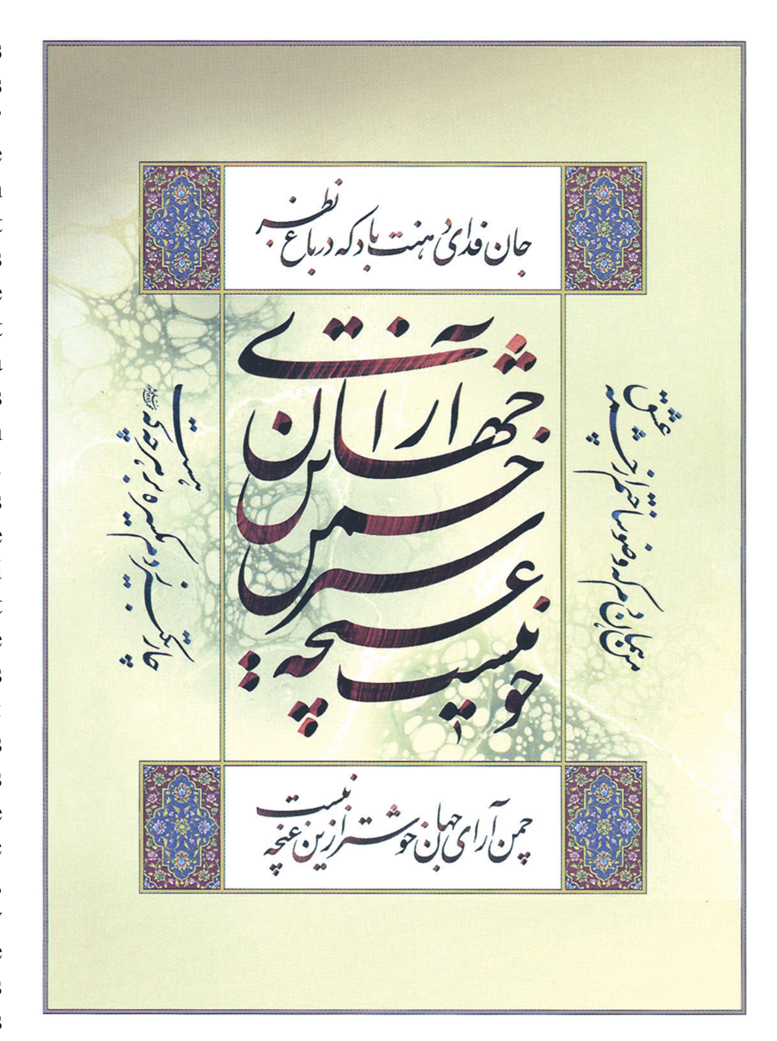


entre les écritures iraniennes et les premières écritures, souvent connues sous le nom de styles «arabes»?

Il n'y a jamais eu de vraie coupure entre l'écriture arabe et la civilisation iranienne. Les Iraniens ont également joué leur rôle dans la genèse des écritures dites «arabes», cela dit, c'est l'écriture *nasta'ligh,* qui est une écriture proprement «iranienne», qui a été choisie comme la «mariée des écritures islamiques», mais c'est peut-être par chauvinisme iranien que nous sommes si sensibles à ce style. Dans tous les cas, aujourd'hui et depuis longtemps, l'intérêt que suscite cette écriture dépasse sensiblement celui réservé aux autres styles. On pense, et pas seulement nous les Iraniens, que le *nasta'ligh* répond mieux aux attentes d'un style calligraphique. Un exemple: nous étions trois iraniens, calligraphes en *nasta'ligh,* à présenter nos œuvres lors d'une exposition à Charjah, avec soixante autres artistes venus de tous les pays avec des œuvres dans d'autres styles, généralement en *naskh* ou en *sols*. Il y avait deux salles d'expositions en forme de fer à cheval. Nous trois étions dans une des salles et les soixante autres artistes dans l'autre salle. Et nous avions autant de visiteurs que ces soixante autres artistes, ce qui montre assez bien, je pense, la place privilégiée du *nasta'ligh* par rapport aux autres écritures.

Quelle est votre définition de la calligraphie?

Je pense qu'en général, l'art est une créativité. Quand l'homme apprend quelque chose et crée en se basant sur ses connaissances, il éprouve un plaisir légitime. C'est la même chose pour la calligraphie. Doublement, parce que d'une part, nous avons l'art calligraphique en soi, dont nous retirons un plaisir, et d'autre part, le plaisir du message et de l'art divin



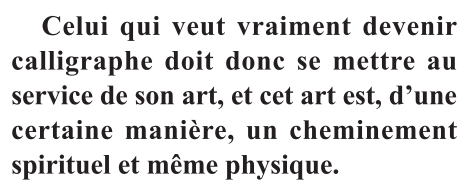
que la calligraphie transmet. Le fait de penser que nous sommes au service de notre art et de ce message à transmettre, nous remplit d'énergie positive. Ce n'est cependant pas facile. La calligraphie a deux dimensions, extérieure et intérieure.

Avant de travailler, le calligraphe doit s'imprégner du sujet dont il va traiter. Parfois, je veux calligraphier, je suis même pressé, puis je me retrouve soudain à lire pendant quatre heures. J'aime que mes tableaux, transmettent un message, qui est l'art divin.

Extérieurement, c'est un art connu. De par ce fait, les gens, même ceux qui n'y connaissent rien, peuvent faire la différence entre une œuvre de bonne qualité, entre une vraie belle écriture et une autre. Il y a aussi une autre dimension: ces gens peuvent voir la différence entre une belle écriture et une autre qui l'est moins, mais ils ne peuvent ni l'exprimer, ni le montrer en écrivant, un calame à la main. Pourquoi? Et bien, c'est comme le regard esthétique: tout le monde l'a, mais tout le monde n'est pas artiste. La dimension intérieure de la calligraphie dépend donc finalement de la somme d'amour, de temps, d'intérêt et d'efforts qu'un artiste consacre à son travail. C'est pour cette raison qu'avec le même intérêt, seuls 10 à 12% des apprentis calligraphes finissent par atteindre un niveau supérieur de maîtrise de cet art.

La dimension intérieure de la calligraphie dépend de la somme d'amour, de temps, d'intérêt et d'efforts qu'un artiste consacre à son travail. C'est pour cette raison qu'avec le même intérêt, seuls 10 à 12% des apprentis calligraphes finissent par atteindre un niveau supérieur de maîtrise de cet art.



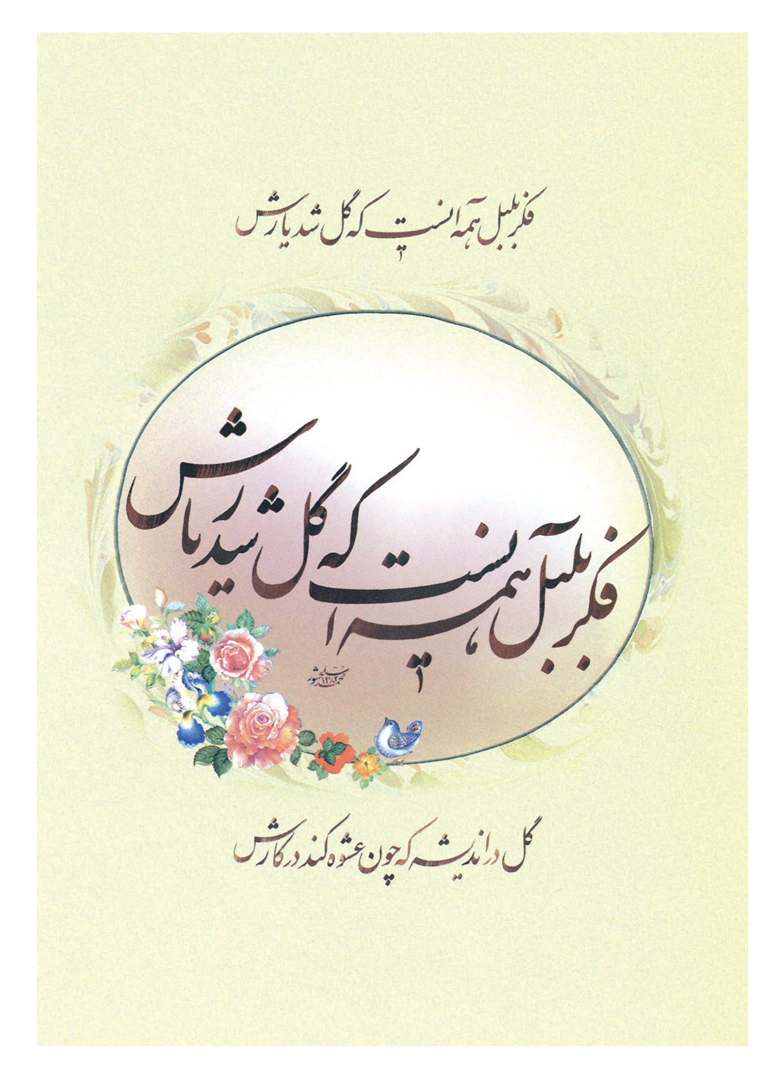

Celui qui veut vraiment devenir calligraphe doit donc se mettre au service de son art, et cet art est, d'une certaine manière, un cheminement spirituel et même physique.

Oui, mais il faut nuancer. Généralement, les calligraphes ont d'autres professions. C'est donc souvent un métier accessoire. Il y a aussi ceux qui choisissent la calligraphie parce qu'ils ont besoin des diplômes qu'on leur délivre. Nous délivrons en calligraphie un diplôme d'art de premier degré qui est l'équivalent d'un doctorat en art, il existe aussi une médaille d'art en or. Le jury qui accorde ces distinctions comprend, outre les maîtres calligraphes, un professeur d'université et un représentant du Ministère de la culture. Celui qui possède un tel diplôme reçoit le même salaire qu'un professeur d'université. Il y a aussi cette dimension qui compte.

Le monde islamique n'est pas le seul à posséder un art calligraphique particulier. Nous avons aussi une calligraphie latine, une calligraphie asiatique, etc. Ont-elles différentes visions de la calligraphie? Que pensez-

vous de la place de la calligraphie dans ces différentes cultures?

En effet, chaque culture a donné naissance à une calligraphie en harmonie avec son type d'alphabet et cette calligraphie continue d'exister avec force dans n'importe quelle société. Je me rappelle qu'il y a très longtemps, un américain, lui-même dessinateur, a vu mon travail. Il m'a demandé combien d'années j'avais mis pour tracer ces lignes. Quand je lui ai répondu qu'une heure et demie, deux heures maximum, selon mon état d'âme du moment, me suffisaient, il eut beaucoup de mal à me croire. Je lui ai montré comment je calligraphiais en prenant mon temps pour faire mes lignes. C'est cela l'art. Mon «éducation calligraphique» me permettait de maîtriser le mouvement de ma main et son éducation d'artiste de comprendre la difficulté de mon art.

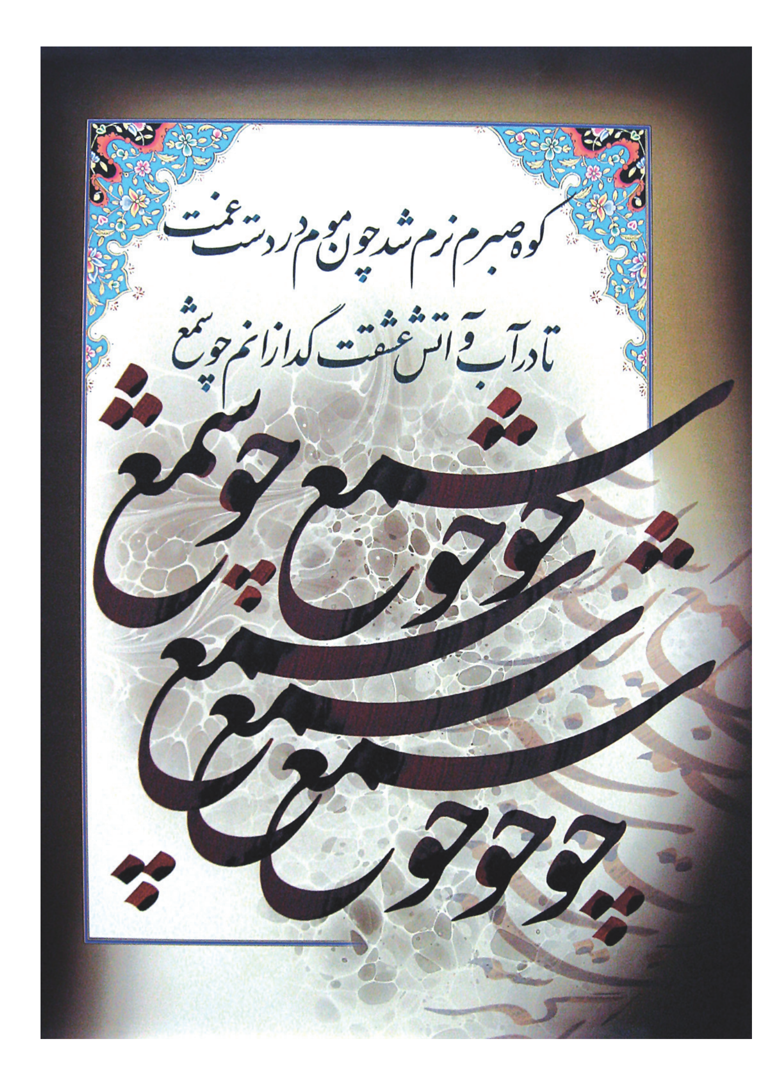


Dans notre culture iranienne, la calligraphie est partout, plutôt dans sa forme traditionnelle, alors qu'en Europe, sous l'influence de l'art moderne, on s'est davantage intéressé à l'écriture dans sa dimension graphique. La calligraphie en tant que telle est comprise comme un art ancien et historique. Peut-on dire qu'une telle évolution a également lieu en Iran?

Lors d'une vente aux enchères chez Christie's à Dubaï, le maître Ehssâ'i a vendu deux de ses tableaux, respectivement pour un montant d'un milliard quarante millions tomans et de six cents cinquante millions tomans[2]. L'existence de telles ventes qui offrent la possibilité aux artistes de pouvoir vendre leurs œuvres montre que l'art a aujourd'hui un marché social et économique. La définition de l'art moderne justifie qu'un artiste soit rémunéré pour son art. Il y a quelques décennies encore en Iran, les sportifs devaient être amateurs pour pouvoir participer aux compétitions. Alors qu'aujourd'hui, il est tout à fait accepté que le sportif soit professionnel, qu'il soit rémunéré pour son travail. Et c'est aussi acceptable parce qu'un tel sportif, ayant consacré plus de temps à son sport, a une meilleure technique.

Vous voulez donc dire que la calligraphie, au niveau mondial, a aujourd'hui une plus grande dimension économique et marchande?

La calligraphie est encore assez loin



d'avoir une telle dimension, mais elle commence à l'avoir, et cela est positif, car la dimension commerciale de l'art en permet toujours une plus large diffusion. Un accroissement des investissements dans le domaine artistique montre que l'importance de l'art commence à mieux être comprise par la société, et que c'est pour cette raison que l'on est désormais prêt à y investir plus d'argent. La société iranienne n'a pas encore atteint ce stade. S'il y avait dans chaque maison des tableaux de calligraphie, qui ont en plus ce message divin à transmettre, ils toucheraient le sens artistique et esthétique des personnes qui y vivent et leur offriraient la douceur de l'art, qui plonge ses racines dans l'esprit. La commercialisation de l'art permet sa valorisation et le partage de sa dimension esthétique par tous.

S'il y avait dans chaque maison des tableaux de calligraphie, qui ont en plus ce message divin à transmettre, ils toucheraient le sens artistique et esthétique des personnes qui y vivent et leur offriraient la douceur de l'art, qui plonge ses racines dans l'esprit.

Existe-t-il actuellement en Iran ce que l'on pourrait appeler une calligraphie "contemporaine"? Autrement dit, l'Iran est entré dans l'ère moderne après la Révolution constitutionnelle. Est-ce que la calligraphie est également entrée dans «l'ère moderne»?

Tout à fait, mais il faut préciser qu'«entrer dans l'ère moderne» a deux sens. D'un côté, de tous temps, les gens ont apprécié l'art. D'un autre côté, à partir d'un certain moment, on a commencé à prendre en compte sa dimension économique et commerciale – tout comme ce fut le cas pour le sport. On peut faire du sport pour avoir un corps et un esprit sains, on peut aussi faire du sport pour être champion et devenir professionnel. Les deux exigent que vous tombiez par terre, appreniez à vous relever. Mais c'est plus dur d'être champion: il faut davantage vous investir, et cela comporte une dimension économique importante. C'est la même chose pour la calligraphie moderne. Elle commence à avoir une dimension économique qui ne remet pas en question la dimension spirituelle et artistique de la notion d'art.

Vous avez souligné qu'il est très important qu'un calligraphe fasse preuve d'amour, de temps, de travail, de persévérance, ne serait-ce que pour commencer à comprendre la calligraphie. Cette imitation du maître et cette nécessité de maîtriser d'abord l'art de manière imitative permet-elle ensuite de faire preuve d'originalité et de créativité?

C'est une bonne question. L'innovation, c'est l'évolution et l'atteinte de la perfection, mais pour cela, il faut déjà maîtriser et atteindre le plus haut niveau de l'art - ce qui n'est pas à la portée de tous. D'autre part, il y l'idée de l'évolution infinie des choses. Prenez les travaux médicaux d'Avicenne, qui ont servi de modèle pendant de nombreux siècles, mais aujourd'hui, la médecine a tant évolué que la science médicale d'Avicenne n'a plus la même valeur pratique. C'est la même chose pour l'art ou les techniques. La pensée change, se modifie et se complète. Chaque époque s'enrichit des périodes qui la précèdent, et cela lui permet d'être, à son tour, créatrice de nouveautés. Il faut donc connaître la pensée et les méthodes traditionnelles pour pouvoir créer des choses nouvelles. Finalement, à la base donc, se trouve l'idée d'évolution et de perfectionnement.

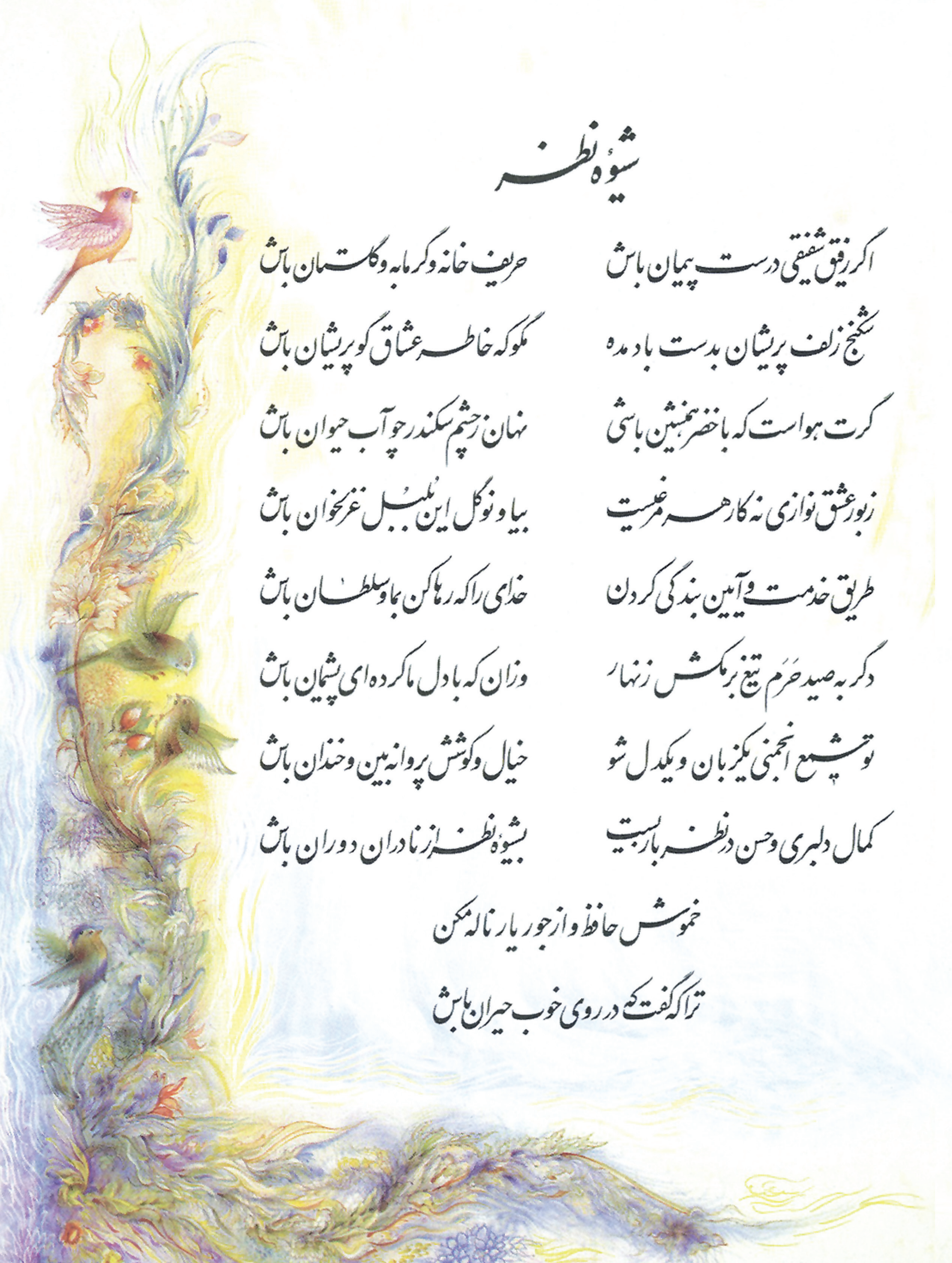
Pour la calligraphie, l'ère moderne signifie donc avant tout de meilleures possibilités de diffusion. A long terme, ne pensez-vous pas que les possibilités de diffusion, sous forme numérique par exemple, appauvrissent la qualité des œuvres calligraphiques? D'autre part, nous voyons actuellement l'immixtion et l'usage de la calligraphie dans d'autres domaines artistiques tels que les nouveaux genres de tableaux-calligraphie ou graphisme publicitaire, etc. Est-il possible et envisageable de croire que la calligraphie puisse éventuellement être

L'innovation, c'est l'évolution et l'atteinte de la perfection, mais pour cela, il faut déjà maîtriser et atteindre le plus haut niveau de l'art - ce qui n'est pas à la portée de tous.

modifiée et se transformer en un autre art, en perdant le cadre traditionnel et codifié qu'elle a jusqu'à maintenant préservé?

A l'Association de la Calligraphie





شیوهٔ نظر

اگر رفیق شفیقی درست پیمان باش / حریف خانه و گرمابه و گلستان باش

شکنج زلف پریشان بدست باد مده / مگو که خاطر عشاق گو پریشان باش

گرت هواست که با خضر همنشین باشی / نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش

زبور عشق نوازی نه کار هر مرغیست / بیا و نوگل این بلبل غزلخوان باش

طریق خدمت و آیین بندگی کردن / خدای را که رها کن بما و سلطان باش

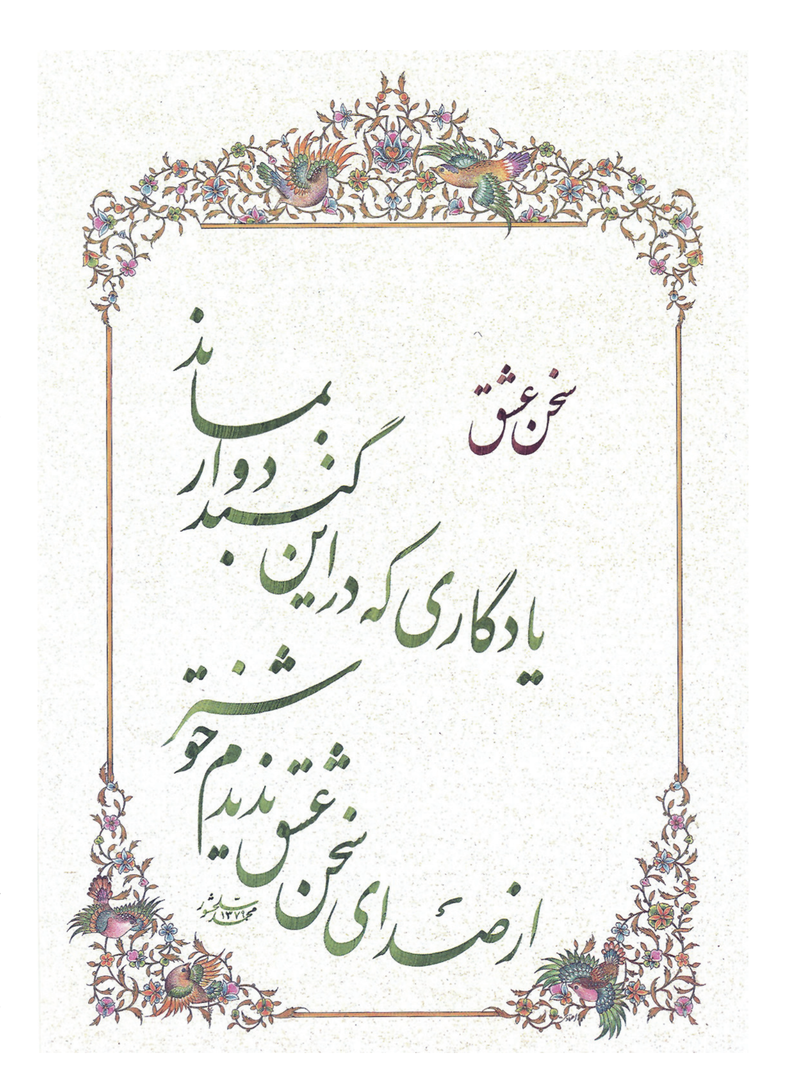
دگر به صید حرم تیغ برمکش زنهار / وزان که با دل ما کرده‌ای پشیمان باش

تو شمع انجمنی یکزبان و یکدل شو / خیال و کوشش پروانه بین و خندان باش

کمال دلبری و حسن در نظربازیست / بشیوهٔ نظر از نادران دوران باش

خموش حافظ و از جور یار ناله مکن / ترا که گفت که در روی خوب حیران باش

iranienne, dont j'ai été président à deux reprises, nous sommes témoins d'une forte expansion de la calligraphie depuis une vingtaine d'années. Ce développement a lieu malgré deux facteurs: d'une part, l'intérêt économique du travail calligraphique reste limité, d'autre part, la demande en calligraphie de la société n'est pas non plus très importante. Face à ces éléments, nous avons, au profit de la calligraphie, l'intérêt qu'elle représente en tant que passe-temps et moyen de détente. Malgré cela, aujourd'hui, nous sommes face à une nouvelle situation. Par exemple, alors qu'il n'y a jamais eu plus d'une dizaine de femmes calligraphes dans toute l'histoire de la calligraphie iranienne, durant ces trente dernières années, nous avons eu plus de 1100 maîtres calligraphes femmes et 11 000 à 12 000 maîtres calligraphes hommes. Ces hommes et ces femmes n'ont même pas besoin, en raison de l'éminence de la place de la calligraphie, de posséder d'autres diplômes que celui de calligraphe. La plupart d'entre eux réussissent ainsi à travailler dans ce domaine, malgré la faiblesse de la demande générale. Ceci est un très bon exemple de la diffusion d'un art dans la société, qui n'a rien à voir avec sa qualité. Et si l'Etat ou même les particuliers se mobilisent à ce moment et financent sérieusement ces arts, ils les empêcheront de tomber dans la médiocrité.



Ne pensez-vous donc pas qu'au contraire, la propagation et la généralisation de la calligraphie pourrait lui faire perdre sa qualité et sa force?

Tous les arts nécessitent pour base l'évolution et le perfectionnement des époques qui les ont précédées. Et même si leur signification tend à quelque peu se perdre, les amateurs d'art pourront toujours se renseigner dans les livres, qui complètent le travail et le rattachent à la perfection de l'art. Les esprits qui veulent se connecter à l'art comprennent le passé des évolutions artistiques, mais aussi l'évolution de la pensée de leur temps, et si cet ensemble conduit à une forme de perfection, il suffit qu'une main ait été éduquée pour la matérialiser. Ainsi, plus l'influence de l'art augmente, plus sa qualité a également la possibilité de s'améliorer.

***La Revue de Téhéran* vous remercie pour cet entretien.** ■

---

1. Vers du ghazal 316 de Hâfez, nous utilisons ici la traduction persane de Charles-Henri de Fouchécour parue aux éditions Verdier.
2. Respectivement environ 945 455 et 590 910 euros.

La dimension spirituelle et gnostique de la calligraphie: du sentiment esthétique à la voie vers l'Origine de toute beauté

Amélie Neuve-Eglise

*Sur le tableau de mon cœur, il n'y a que l'*alif *de la taille de l'Ami*
Que ferais-je? Mon maître ne m'a pas appris d'autre lettre.
Hâfez[1]
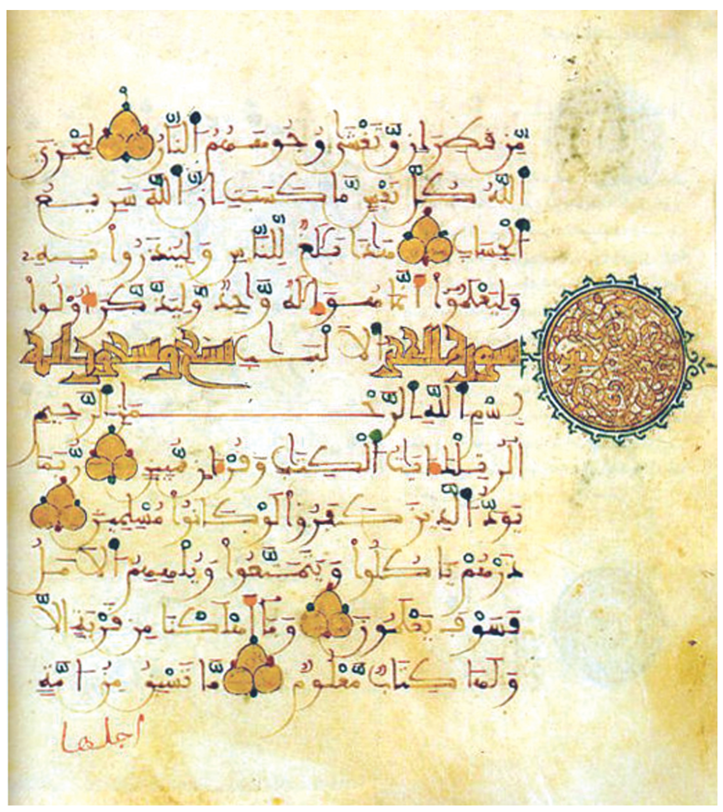


▲ *Calligraphie d'une partie d'un verset coranique, "*Nour 'ala nour*" (Lumière sur lumière), dans l'ouvrage* Samâ' *de Javâd Tehrâniân.*

Très présente dans l'art islamique, la calligraphie s'enracine dans la vision coranique du monde et vise à manifester non seulement la forme, mais aussi l'esprit et le sens profond du Livre sacré des musulmans. Le motif même de l'écriture occupe une place importante dans le texte coranique, et marque le début de la révélation: «*Lis, au nom de ton Seigneur qui a créé/ qui a créé l'homme d'une adhérence./ Lis! Ton Seigneur est le Très Noble /qui a enseigné par la plume [le calame] /a enseigné à l'homme ce qu'il ne savait pas.*» (96: 1-5). L'importance de cet art en islam s'enracine également dans la structure et les enseignements profonds de cette religion. Contrairement au christianisme où la représentation picturale et notamment l'icône ont eu un rôle artistique de premier plan du fait de l'importance centrale du Christ, ce type d'art figuratif est beaucoup moins présent en islam pour deux raisons: tout d'abord l'interdiction plus ou moins variable de représenter le divin et les personnages sacrés[2], mais aussi en raison même de la centralité non pas d'une personne, mais d'un Livre et de la Parole divine révélée.[3] De part ce fait, les arts liés au Coran comme sa psalmodie ou la représentation calligraphiée de ses versets font parties des arts les plus importants et ont une dimension sacrée en tant que manifestation du divin sur le plan terrestre, mais aussi en tant qu'invitant tout croyant à s'élever à un autre niveau de réalité, celui de l'origine céleste et du sens profond de la Parole révélée.

Ontologie coranique et calligraphie

Pour comprendre le fondement ontologique de la calligraphie qui, en islam, vise avant tout à figurer la parole divine, il faut donc d'abord évoquer le statut métaphysique du Coran et de son contenu en islam. Selon plusieurs versets, le Coran tel que nous le

connaissons sous sa forme écrite n'est que la manifestation au niveau de notre monde de réalités célestes immuables gravées sur une «Table bien gardée» (*lahw-e mahfouz*): «*Mais c'est plutôt un Coran glorifié /préservé sur une Table [auprès de Dieu].*» (85:21-22). Avant même sa révélation sur terre, l'archétype céleste du Coran existait donc de toute éternité. En outre, le Coran est à maintes reprises décrit comme une réalité «descendue» et révélée, qui avait donc une existence préalable dans d'autres mondes: «*Par le Livre (le Coran) explicite. Nous l'avons fait descendre en une nuit bénie, Nous sommes en vérité Celui qui avertit.*» (44:2-3); «*C'est ainsi que Nous le fîmes descendre (le Coran) en versets clairs.*» (22: 16). Ecrire des versets du Coran sous une forme calligraphiée équivaut donc à figurer de hautes réalités métaphysiques, qui sont aussi évoquées dans le Coran notamment au travers de l'expression d'«Ecriture-Mère» (*Omm al-kitâb*): «*Par le Livre explicite!/Nous en avons fait un Coran arabe afin que vous raisonniez./Il est auprès de Nous, dans l'écriture-Mère [l'original du ciel], sublime et rempli de sagesse*» (43:2-4). Si la calligraphie en islam n'est pas exclusivement utilisée pour représenter des versets coraniques, sa naissance et son évolution n'en demeure donc pas moins étroitement liée au Livre sacré de l'islam. Tout comme la psalmodie du Coran doit être considérée comme un art sonore sacré en islam, la calligraphie manifeste la parole divine au niveau de l'écriture. Comme nous l'avons évoqué, cet art peut également être qualifié de «sacré» dans le sens où il aide l'homme à dépasser le monde des apparences et, au travers d'une contemplation mêlée de sentiment esthétique, fait de l'œuvre une fenêtre vers l'absolu.



▲*Calligraphie de la sourate 15 (*Al-Hijr*), page d'un manuscrit provenant d'Andalousie, XIIe siècle. Les versets dorés au centre sont écrits dans le style coufique.*

L'importance du symbolisme du calame et de l'encre

Outre l'évocation d'un "calame" par lequel Dieu a enseigné à l'homme ce qu'il ignorait, évoqué au début de cet article, nous retrouvons cette notion dans le premier verset de la sourate «Le calame»: «*Noun. Par la plume [*al-qalam*] et ce qu'ils écrivent!*» (68:1). De nombreux commentaires ont été réalisés sur ce verset, dont certaines évoquent que la forme de la lettre «*noun*» (ن) en arabe ressemble à un encrier contenant l'encre à partir de laquelle les archétypes de l'ensemble des êtres furent écrits sur la «Table bien gardée» (*lawh-e mahfouz*) au ciel avant leur création terrestre. La lettre *noun* est également parfois considérée comme ressemblant à un bateau portant les possibilités d'un cycle particulier de manifestations sur l'océan

de la «non-existence».[4] Selon d'autres commentateurs comme Kamâl al-Din Hossein Kashifi, la base métaphysique de la calligraphie réside dans ce symbole coranique du calame et de l'encrier, c'est-à-dire du «*qalam*» et du «*noun*». Selon

Tout comme la psalmodie du Coran doit être considérée comme un art sonore sacré en islam, la calligraphie manifeste la parole divine au niveau de l'écriture. Cet art peut également être qualifié de «sacré» dans le sens où il aide l'homme à dépasser le monde des apparences et, au travers d'une contemplation mêlée de sentiment esthétique, fait de l'œuvre une fenêtre vers l'absolu.

la tradition prophétique, le calame serait la première chose que Dieu a créée et symboliserait le Premier intellect.[5] La calligraphie s'enracine donc dans toute une cosmologie qui fait de lui un art sacré,



Calligraphie de la shahâda *(profession de foi musulmane) sous la forme d'un homme: "J'atteste qu'il n'y a de dieu que Dieu, et j'atteste que Mohammad est Son prophète".*

le calligraphe devant s'efforcer de reproduire de la façon la plus juste et la plus belle possible le tracé du Calame primordial, et même, comme nous le verrons, de devenir lui-même ce calame en vue de manifester le divin au niveau du monde matériel le plus parfaitement possible.

Le symbolisme de l'écriture et de l'encre est également largement utilisé par la tradition islamique pour décrire le processus de création ainsi que sa dimension illimitée: «*Dis: "Si la mer était une encre [pour écrire] les paroles de mon Seigneur, certes la mer s'épuiserait avant que ne soient épuisées les paroles de mon Seigneur, quand même Nous lui apporterions son équivalent comme renfort".*» (18: 109) La parole signifie ici la création des différents êtres, étant donné que selon l'ontologie coranique, le premier acte de la création est décrit sous la forme d'une injonction divine: «sois!» (*kon!*). L'image d'un «calame divin» ayant créé les choses d'une même encre a aussi souvent été évoquée par les gnostiques pour exprimer la théorie de l'unicité de l'être (*vahdat al-vujûd*): l'apparence et la forme des êtres sont différentes comme celle des lettres, mais ils n'en sont pas moins faits de la même encre: la pluralité des êtres n'est donc en réalité que les différentes manifestations d'une existence unique à différents degrés de l'échelle de l'être. Cette vision permet également d'exprimer la dépendance absolue de la créature à son Créateur. Comme l'a souligné Heydar Amoli, philosophe chiite du XIVe siècle, «*les lettres écrites avec de l'encre n'existent pas vraiment en soi en tant que lettres, car les lettres sont des formes diverses auxquelles ont a attribué des significations de façon conventionnelle. Seule l'encre existe réellement et concrètement. L'existence des lettres n'est*

pas autre que celle de l'encre qui est la seule et unique réalité qui s'auto-déploie sous différentes formes. Il faut avant tout exercer son regard à ne voir que la même réalité de l'encre dans toutes les lettres, et ensuite à ne voir les lettres que comme autant de manifestations intrinsèques de l'encre [unique].»[6]

Le calame représente le pôle actif de la création divine qui manifeste les réalités cachées dans la *lawh-e mahfouz* - les lettres représentant ainsi les archétypes de l'ensemble des formes terrestres. Le calligraphe imite ainsi en quelque sorte le premier acte divin et se fait l'écho de la calligraphie divine primordiale. Il existe ainsi une relation étroite entre la vision du monde islamique et l'art de la calligraphie: le tracé de points et de lignes selon un rythme varié et parfois répété permet de figurer et de se souvenir du premier acte de création du calame divin. Comme l'a souligné Seyyed Hossein Nasr, «*le calame avec lequel écrit la main humaine est un symbole direct du calame divin et la calligraphie qu'il trace sur le papier et le parchemin est une image de la Calligraphie divine qui a écrit la réalité des choses sur les pages du livre cosmique, laissant une empreinte sur toutes les créatures par vertu de laquelle elles reflètent l'origine céleste de leur existence*».[7] Cette correspondance ontologique étroite entre lettres et hautes réalités spirituelles est également soulignée par ces paroles de l'Imâm 'Ali: «*L'ensemble du Coran est contenu dans la première sourate, la première sourate dans la* basmallah[8]*, la* basmallah *dans la lettre «*bâ'*», le «*bâ'*» dans le point diacritique, je suis le point diacritique.*»

Ainsi, pour bien comprendre la racine et la dimension spirituelle de l'art calligraphique en islam, il faut donc garder à l'esprit le fait que les lettres et mots calligraphiés ne sont pas de simples mots nés de conventions humaines, mais le reflet même de réalités célestes manifestées à travers eux et qui renferment donc un aspect de la présence divine. Cet art constitue donc un lien et une voie d'accès vers l'Un.

Pour bien comprendre la racine et la dimension spirituelle de l'art calligraphique en islam, il faut garder à l'esprit le fait que les lettres et mots calligraphiés ne sont pas de simples mots nés de conventions humaines, mais le reflet même de réalités célestes manifestées à travers eux et qui renferment donc un aspect de la présence divine.

Lettres et figuration de réalités spirituelles

Ainsi, les lettres calligraphiées reflètent différents aspects de la création: les lettres verticales comme le «*alif*» représentent les archétypes immuables, tandis que les lettres horizontales comme le «*sin*» représentent le mouvement continu des créatures terrestres. Cet art est donc basé sur une harmonie précise entre forme et rythme de courbes et points diacritiques composant l'ensemble des lettres de l'alphabet arabe. Ces lettres sont elles-mêmes considérées comme ayant une dimension sacrée même séparées les unes des autres en tant que «vaisseaux de la révélation» et manifestant au monde les hautes vérités spirituelles. La présence de lettres séparées au début de plusieurs sourates vient confirmer ce point de vue. On peut dès lors mieux comprendre les quelques vers de Hâfez évoqués au début de cet article: connaître le «*alif*» (ا) qui est la première lettre de l'alphabet arabe mais aussi celle du nom suprême de Dieu


Calligraphie de la sourate 112 (Al-Ikhlâs)

«Allah» signifie une connaissance de l'ensemble des réalités célestes dont ce nom est la clé. De forme horizontale, cette lettre symbolise un principe actif de création. La seconde lettre de l'alphabet, le «*bâ'*» (ب) est au contraire de forme horizontale et symbolise un principe passif de réceptivité et de beauté venant compléter la dimension active et la majesté du premier. L'union des deux lettres (*bâ'*, با) symbolise ainsi le centre suprême duquel tout est issu et vers lequel tout retourne.[9] Selon d'autres traditions, le «*alif*» symboliserait à la fois Dieu et l'homme en position debout, ce dernier ayant été créé à l'image de son Créateur.[10] De même, de subtiles correspondances entre l'homme et les lettres arabes ont souvent été soulignées par les gnostiques: les mots *vajh* (visage) et *yad* (main) ont une valeur numérique de 14, tandis que le visage humain comporte 14 lignes et que la main a 14 phalanges. En outre, 14 est le nombre de lettres détachées présentes dans le Coran et la moitié de l'alphabet arabe.[11] De nombreuses correspondances sont également réalisées entre la signification et la forme de certains mots ou noms: par exemple, la graphie arabe de «Mohammad» (محمّد) est souvent considérée comme ressemblant à une personne en train de se prosterner. De fait, la calligraphie islamique joue souvent entre ces doubles significations: signification première du mot, et autres sens évoqués par la forme même des lettres composant le mot.

La personnalité du calligraphe

Dès les premiers siècles de l'islam, un calligraphe était perçu non seulement comme un homme de culture, mais également comme une personne ayant une grande discipline d'âme et une certaine profondeur spirituelle: être calligraphe n'implique donc pas seulement une certaine dextérité et l'apprentissage d'une technique, mais exige également des dispositions internes particulières. Ainsi, très souvent, les grands calligraphes furent aussi de grandes personnalités spirituelles, telle que l'Imâm 'Ali, lui-même créateur du style coufique.

Comme nous l'avons évoqué, le calligraphe a pour vocation de reproduire et «imiter» le plus parfaitement possible les tracés du calame divin. Pour pouvoir en faire la représentation la plus juste, le calligraphe doit donc abandonner tout son être à la volonté divine pour devenir à son tour un calame entre les mains de son Créateur. Cette vision s'enracine dans toute une conception de l'unité divine

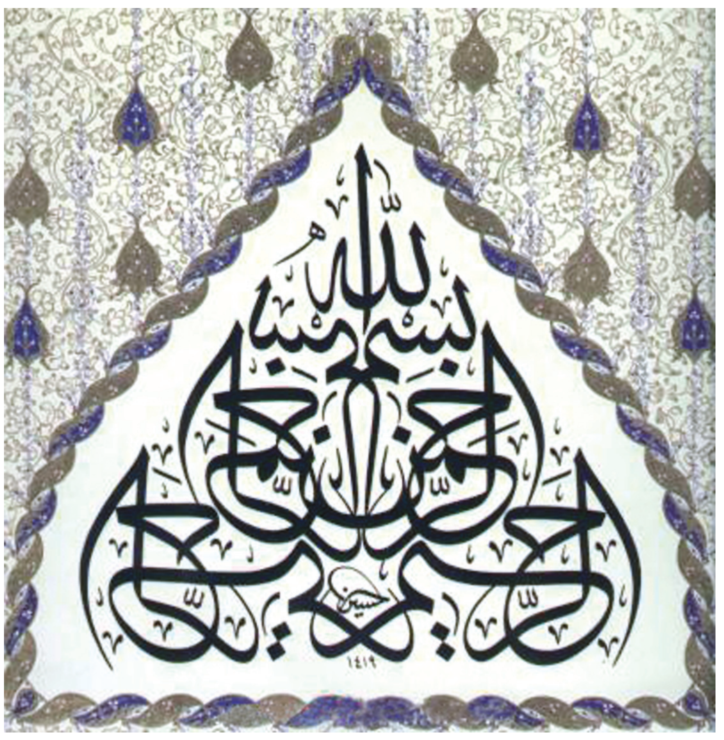
selon laquelle tout acte accompli avec foi et sincérité devient divin - son exécutant étant devenu l'instrument de la volonté divine. Le Coran fait allusion à cette réalité dans plusieurs versets dont «*la main de Dieu est au-dessus de leurs mains*» (48: 10). A l'instar des faiseurs d'icônes notamment dans la tradition chrétienne orthodoxe, le calligraphe du Coran doit auparavant se purifier intérieurement et extérieurement (ablutions) et s'efforcer d'abandonner sa volonté dans les mains de son Créateur pour devenir ainsi la «main de Dieu». Cela implique également de suivre tout un cheminement spirituel permettant de purifier l'imagination des images futiles et mensongères, pour percevoir peu à peu les formes immatérielles du monde imaginal (*'âlam al-mithâl*). Il est donc préférable que le calligraphe ait un tempérament solitaire ou du moins détaché des biens de ce monde, afin de lui permettre de vider sa conscience des images et préoccupations terrestres, et faire de son âme une page blanche sur laquelle pourront venir se dessiner le plus parfaitement possible les courbes de la parole divine. Ce cheminement prend pour modèle le prophète Mohammad, qui ne savait ni lire ni écrire et dont le cœur était donc tel une «page blanche» prêt à recevoir et à transmettre avec perfection le message divin, sans le déformer de théories et d'un quelconque savoir précédemment acquis.

C'est de par cet abandon et ce processus de purification intérieure du calligraphe que la calligraphie est qualifiée d'art «sacré»: loin d'être considérée comme l'œuvre d'un égo particulier et d'une conscience individuelle, elle est censée être le reflet d'une «descente» du divin dans l'âme du calligraphe qui reproduit extérieurement les formes célestes manifestées en lui à travers son calame. En tant que «main de Dieu», le calligraphe participe à la figuration d'une beauté spirituelle supra-individuelle et, de par son cheminement interne, devient lui-même une œuvre d'art sacré. N'est donc pas calligraphe qui veut, et une simple imitation extérieure d'une œuvre d'un maître ne pourra pas forcément être qualifiée d'«œuvre calligraphique» et encore moins d'«art sacré»: seul celui qui possède une union intime avec son Créateur peut devenir la main par lequel Il écrit et produire ainsi une œuvre ayant une dimension supra-individuelle.[12]

A l'instar des faiseurs d'icônes notamment dans la tradition chrétienne orthodoxe, le calligraphe du Coran doit auparavant se purifier intérieurement et extérieurement (ablutions) et s'efforcer d'abandonner sa volonté dans les mains de son Créateur pour devenir ainsi la «main de Dieu». Cela implique également de suivre tout un cheminement spirituel permettant de purifier l'imagination des images futiles et mensongères, pour percevoir peu à peu les formes immatérielles du monde imaginal (*'âlam al-mithâl*).

But spirituel de la calligraphie

Loin d'avoir une simple visée esthétique ou décorative, la calligraphie a également un rôle important dans la vie spirituelle même du croyant. Ainsi, la contemplation de versets coraniques ou de noms divins calligraphiés a pour but d'arracher la conscience à ses préoccupations quotidiennes et à concentrer son attention sur la parole



▲ *Calligraphie de la* basmala*: "Par la grâce du nom de Dieu, le Très-Miséricordieux, le Tout-Miséricordieux".*

sacrée de Dieu, elle-même porte d'accès au divin en tant que l'une de Ses manifestations terrestres. Ainsi, comme le suppose Martin Lings, il est très probable que les premiers Corans rédigés

> La présence de la calligraphie sur les pages des Corans, dans les mosquées mais aussi sur des objets d'usage quotidien comme des assiettes, des bols... vise à sanctifier la vie quotidienne des musulmans ainsi qu'à réaliser un subtil équilibre entre les dimensions matérielles et spirituelles de l'existence.

en style coufique étaient destinés non seulement à la lecture mais aussi, tels des icônes, à la contemplation.[13] En effet, et comme nous l'avons souligné, les lettres arabes ne doivent pas ici êtres perçues comme de simples signes nés de pures conventions humaines mais comme exprimant des êtres et une manifestation sur le plan terrestre de réalités spirituelles: chaque lettre est considérée comme dotée d'une personnalité propre et figure une qualité divine particulière.

C'est également en tant que reflétant de hautes réalités spirituelles que certaines méthodes de méditation gnostiques préconisent de contempler la calligraphie des versets coraniques comme moyen de se rapprocher de leur réalité profonde et de les actualiser dans son propre être. La contemplation d'œuvres calligraphiques vise également à faire naître un sentiment à la fois esthétique et spirituel chez le spectateur, et à le rapprocher de la Source ultime de toute beauté. Durant plusieurs siècles, les musulmans ont donc pratiqué l'art de la calligraphie non seulement pour la beauté des œuvres produites, mais aussi comme moyen de purification intérieure et comme partie intégrante d'un cheminement spirituel personnel. C'est aussi dans ce sens que calligraphier le Coran était parfois considéré comme un moyen d'expier ses péchés.[14]

La présence de la calligraphie sur les pages des Corans, dans les mosquées mais aussi sur des objets d'usage quotidien comme des assiettes, des bols… vise à sanctifier la vie quotidienne des musulmans ainsi qu'à réaliser un subtil équilibre entre les dimensions matérielles et spirituelles de l'existence. Elle vise ainsi à faire naître un sentiment d'harmonie, de beauté et de majesté dans chacun des aspects de la vie des croyants. Dans beaucoup de familles musulmanes, on peut trouver de petites coupes ornées de versets coraniques calligraphiés dans lesquelles on verse de l'eau que l'on fait boire à un malade en vue de sa guérison.[15] Durant des siècles, il ne fut également pas rare d'orner les vêtements des soldats de versets coraniques calligraphiés afin

de les protéger, ou d'en graver sur leurs armes. La calligraphie entretient également des rapports étroits avec d'autres domaines comme l'architecture islamique, à qui elle dicte certaines de ses règles et proportions; cependant, et comme nous venons de le voir, elle est cependant loin d'être confinée aux lieux religieux.

Conclusion

La calligraphie islamique prend ses racines dans toute la vision coranique de l'homme et du monde. C'est seulement en prenant en compte ces bases islamiques philosophiques que nous pouvons qualifier la calligraphie d'art sacré et comprendre toute la profondeur de sa signification.

On peut ainsi porter des regards très différents sur cet art: une œuvre calligraphique peut être l'objet d'un regard purement esthétique et séduit par la beauté et l'harmonie des courbes entrelacées, mais aussi être perçue comme une fenêtre permettant d'accéder à un autre niveau de réalité. Selon ce regard, la contemplation du «*alif*» nous conduira à nous souvenir du «*Alif*» divin primordial à l'origine de la création de toute chose et dont l'atteinte est le but de tout gnostique: «*Sur le tableau de mon cœur, il n'y a que l'*alif *de la taille de l'Ami*...» ■

---

1. Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour, Verdier, ghazal 310, pp. 801-802.
2. Cette interdiction a été plus ou moins suivie selon les différents pays musulmans, notamment en Iran où existait auparavant avant l'islam toute une tradition picturale. La philosophie de cette interdiction des images est que ces dernières sont susceptibles de devenir elles-mêmes des idoles ou d'affecter de manière négative la faculté imaginative en laissant penser que l'on peut "représenter" Dieu ou le divin, alors qu'Il transcende toute image ou forme selon le verset coranique: "*Il n'y a rien qui Lui ressemble*" (42:11).
3. Nasr, Seyyed Hossein, *The heart of islam, enduring values for humanity*, HarperOne, 2002.
4. Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic art and spirituality*, State University of New York Press, 1987, «The spiritual message of Islamic Calligraphy», pp. 17-36.
5. Schimmel, Annemarie, *Calligraphy and islamic culture*, I. B. Tauris et Co. Publishers, 1990, "Calligraphy and mysticism", pp. 77-114.
6. Op. Cit. Ibid, p. 89.
7. Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic art and spirituality*, State University of New York Press, 1987, «The spiritual message of Islamic Calligraphy», pp. 17-36.
8. Expression désignant la formule d'ouverture de toutes les sourates du Coran à l'exception d'une: "*Bismillah al-Rahmân al-Rahim*" signifiant "par la grâce du nom de Dieu, le Très-Miséricordieux, le Tout-Miséricordieux".
9. Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic art and spirituality*, State University of New York Press, 1987, «The spiritual message of Islamic Calligraphy», pp. 17-36.
10. Schimmel, Annemarie, *Calligraphy and islamic culture*, I. B. Tauris et Co. Publishers, 1990, "Calligraphy and mysticism", p. 95.
11. Ibid., p. 106.
12. Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic art and spirituality*, State University of New York Press, 1987, «The spiritual message of Islamic Calligraphy», pp. 17-36.
13. Schimmel, Annemarie, *Calligraphy and islamic culture*, I. B. Tauris et Co. Publishers, 1990, "Calligraphy and mysticism", p. 82.
14. Ibid, p. 84.
15. Ibid.

Bibliographie:

-Eliâsi, Behrouz, "Taghâddos dar khoshnevisi-e eslâmi" (La sacralité dans la calligraphie islamique", *Rahpouyeh Honar*, 2e année, No. 5, printemps 2008.
-Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic art and spirituality*, State University of New York Press, 1987, «The spiritual message of Islamic Calligraphy», pp. 17-36.
-Nasr, Seyyed Hossein, *The heart of islam, enduring values for humanity*, HarperOne, 2002.
-Schimmel, Annemarie, *Calligraphy and islamic culture*, I. B. Tauris et Co. Publishers, 1990, "Calligraphy and mysticism", pp. 77-114.

L'art calligraphique et scriptural de la Perse antique

Afsâneh Pourmazâheri

La calligraphie iranienne, à côté de celle des pays orientaux ou extrême-orientaux et au-delà de son caractère proprement utilitaire, constitue un art décoratif à part entière. Cet art, qui prit son essor grâce à la calligraphie coranique, continue de vivre son âge d'or, et ce depuis la naissance de l'islam. Aujourd'hui, malgré les progrès technologiques et l'usage systématique de l'écriture numérique, la calligraphie iranienne continue de retenir l'attention d'un grand nombre d'amateurs et d'artistes à la recherche de la beauté et du perfectionnement graphique de leur langue maternelle. La passion toujours grandissante pour l'art calligraphique en Iran peut être expliquée, diachroniquement, par le faible intérêt de l'islam pour des arts tels que la sculpture et la peinture, en particulier durant les premiers siècles de l'Hégire, et par une valorisation de la calligraphie dès l'avènement de l'islam. Le développement de cet art eut tendance à occulter l'art scriptural de la Perse antique. L'importance et la beauté de la calligraphie iranienne actuelle nous empêche parfois de remonter plus loin et de puiser dans l'histoire de l'art de la Perse antique pour y retrouver les mêmes valeurs esthétiques chez les artistes de la Perse antique. Ainsi parmi les mystères, forcément nombreux, de l'histoire de l'art persan préislamique, le domaine de l'écriture nécessite, à n'en pas douter, des recherches philologiques autrement poussées, bien au-delà du simple déchiffrage du code linguistique.

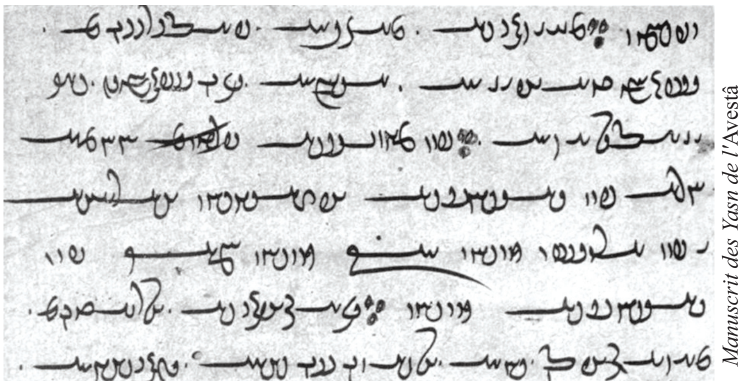


Une liste de divinités sumériennes, appr. 2400 av.J.-C.

En Perse antique, malgré l'analphabétisme ambiant de l'époque et donc l'usage limité de l'écrit, les scribes occupaient une place importante au sein de la société et de la cour. Ainsi, leur responsabilité ne se résumait guère au simple compte rendu sur support, mais également à l'art de bien parler, de maîtriser la rhétorique et aussi de calligraphier leurs écrits. Sous les Sassanides, avoir une belle écriture était déterminant pour obtenir un poste de scribe à la cour, à défaut de quoi, c'était sur les provinces et leur gouverneur qu'il fallait jeter son dévolu pour espérer trouver un emploi.

L'une des écritures qui nous informe sur l'esthétique de l'écrit de cette époque est sans doute le pahlavi. L'écriture pahlavi est caractéristique de deux grandes époques de la Perse antique. Elle fut en usage sous les Arsacides et plus tard, avec quelques transformations, sous les Sassanides. Ainsi, on divise cette langue en ancien et nouveau pahlavi. D'après les sources persanes et arabes, cette dernière possédait

sept variantes selon le contexte et les objectifs. La *din-dabirih*[1] (écriture religieuse) est née au sein de la langue pahlavi, lui empruntant principalement son alphabet pour l'écriture du livre sacré des zoroastriens, l'Avesta. La *vesp-dabiri* (écriture populaire) utilisée de préférence par les classes moyennes est connue pour le nombre important de signes (conventionnels) dont elle était constituée (des centaines de signes). La *gasht(a)g-dabiri*, belle et harmonieuse écriture, était réservée uniquement aux inscriptions, aux monnaies et aux sceaux royaux jusqu'à la fin de l'époque sassanide, ce dont témoignent les œuvres restantes. La *nim-gasht(a)g-dabiri* était probablement une branche de cette écriture populaire en usage dans des milieux plus restreints. La *râz-dabiri* (écriture secrète) était, comme son nom l'indique, forcément réservée aux correspondances secrètes de la cour sassanide et donc réservée à une minorité de privilégiés. Contrairement à l'écriture *râz-dabiri*, la *namag-dabiri* ou *farvardag-dabiri* était une écriture moins compliquée et très à la mode pour ce qui était des correspondances ordinaires (des exemples sur papyrus et cuir nous sont restés jusqu'à aujourd'hui). Et pour finir, la *ham-dabiri* ou *ram-dabiri* (écriture du peuple) était une écriture à la portée des scribes qui écrivaient généralement des ouvrages usuels. Nos sources écrites quantitativement les plus importantes datent de cette époque. Il faut également tenir compte que la différence scripturale n'était pas uniquement une question de fond mais qu'elle englobait également la finesse et l'esthétique de la forme écrite. Par conséquent, on peut avancer l'idée qu'à chaque type d'écriture correspondait une forme calligraphique particulière qui permettait de la distinguer immédiatement.



Manuscrit des Yasn de l'Avestâ

Cependant, nous ne disposons pas de sources d'informations relatives au travail des secrétaires et des scribes de l'époque pour pouvoir évaluer le style et la qualité de leur écriture. D'ailleurs, après le XIVe siècle, la majorité des ouvrages pahlavis était écrite par les minorités zoroastriennes de Yazd et de Kermân en Iran ou par la petite société de zoroastriens perses habitant en Inde. Pour cette nouvelle génération de scribes habituée à produire beaucoup de textes, le critère esthétique céda face à l'importance prise par la vitesse à laquelle on écrivait les textes. C'est la raison pour laquelle les œuvres de cette époque ne nous apportent pas grand-chose sur la finesse de l'écriture sassanide entretenue pendant des siècles par les prêtres zoroastriens. Il reste qu'un spécialiste est capable de reconnaître la qualité et la valeur d'une écriture malgré les éventuels défauts de réalisation.

> Sous les Sassanides, avoir une belle écriture était déterminant pour obtenir un poste de scribe à la cour, à défaut de quoi, c'était sur les provinces et leur gouverneur qu'il fallait jeter son dévolu pour espérer trouver un emploi.

Depuis le XVIIIe siècle, les œuvres avestiques ont retrouvé leur place parmi



L'inscription de Bisotoun décrivant les conquêtes de Dâriush. Ecriture cunéiforme, province du Kermânshâh

les zoroastriens perses en Inde aussi bien que chez les orientalistes occidentaux. Les ouvrages religieux dont l'Avesta (écrits en *din-dabiri*, une des sept branches du pahlavi) furent imprimés en quantité afin de préserver la religion zoroastrienne mais aussi sa belle écriture de davantage de marginalisation.

Après le XIVe siècle, la majorité des ouvrages pahlavis était écrite par les minorités zoroastriennes de Yazd et de Kermân en Iran ou par la petite société de zoroastriens perses habitant en Inde. Pour cette nouvelle génération de scribes habituée à produire beaucoup de textes, le critère esthétique céda face à l'importance prise par la vitesse à laquelle on écrivait les textes.

Avant l'invention de la *din-dabiri* au milieu de la période sassanide, on mémorisait le livre sacré pour le transmettre par oral aux générations suivantes.[2] Si les rois sassanides ont été conduits à utiliser le support écrit, ce fut par crainte des autres religions dont le bouddhisme de l'Est, le christianisme de l'Ouest et la religion des partisans de Mani qui tous possédaient des textes écrits pour propager leur croyance. Pour ce qui concerne Mani, il fut déclaré prophète par ses partisans et fonda la secte des manichéistes dont les activités se développèrent en Perse au IIIe siècle. Elevé au sein d'une culture babélienne, il connaissait l'univers du livre et de l'écriture. Il créa une nouvelle écriture proche du pahlavi moyen. Cette écriture se propagea dans tout le Moyen-Orient grâce à l'essor de la nouvelle religion et perdura jusqu'aux premiers siècles de l'établissement de l'islam. L'intérêt de cette écriture était dû à son caractère pratique et à sa belle apparence. Cette caractéristique exceptionnelle fut aussi l'une des raisons du succès de Mani qui devint célèbre notamment en qualité de

prophète artiste (sur certaines images, on lui prête les traits d'un peintre serein). Les œuvres manichéennes de cette époque découvertes au cours des fouilles au Takestan en Chine au début de ce siècle présentent des échantillons de l'écriture pahlavi et manichéenne riches en motifs floraux. Il faut cependant noter que dans certains ouvrages, l'esthétique formelle l'emportait sur la précision et justesse grammaticale ou orthographique au point de rendre la compréhension des écrits impossible.

Parmi les sources d'information importantes relatives à l'écriture ancienne de la Perse, on compte également des échantillons d'inscriptions remontant au début de l'époque sassanide. Contrairement à l'écriture livresque où les lettres restent liées les unes aux autres (et donc plus difficile à déchiffrer), les inscriptions possèdent une graphie plus lisible, notamment grâce aux lettres gravées bien distinctement. Mais il faut quand même souligner que la qualité esthétique des inscriptions est inférieure à celle des écrits réalisés au moyen de la traditionnelle plume.

Pour aller plus loin, c'est sous l'Empire achéménide, plus précisément entre le VIe et le IVe siècle av. J.-C. qu'il faut aller à la recherche de l'ancêtre de l'écriture pahlavi, c'est-à-dire le cunéiforme persan. Cette écriture servait à réaliser les inscriptions achéménides sur pierre et métal sous Darius le grand et jusqu'au règne d'Artaxerxés III. L'inscription de Bisotoun dans l'actuelle province de Hamedân est sans doute la meilleure illustration de l'écriture de cette période en Perse. Elle recouvre trois langues; le vieux perse, l'akkadien et l'élamite, chacune possédant son propre alphabet cunéiforme. L'écriture cunéiforme persane se distingue des autres types de cunéiforme pour les raisons suivantes: dans cette écriture, les lettres ne sont pas liées; les signes (représentant des lettres) sont gravés verticalement et horizontalement pour être distingués des signes inclinés qui représentent les espaces entre les mots; la construction



Bas-relief de Goudarz, Bisotoun, province du Kermânshâh

de chaque signe ne dépasse pas cinq caractères et les signes linéaires sont au nombre de quarante. Ces détails qui ont leur importance ont permis de transformer le cunéiforme persan en une écriture simple mais stable et ordonnée, et l'ont ainsi protégée de l'approximation dont souffraient les écritures mésopotamiennes. Contrairement aux autres écritures cunéiformes mésopotamiennes dépourvues de système alphabétique, celle-ci, malgré son apparence trompeuse, est dotée d'un système d'alphabet inspiré de l'araméen. Cette dernière, connue à l'époque en tant que langue facile a pu se répandre partout en Asie de l'ouest. C'est ainsi qu'elle parvint à s'emparer des autres écritures et qu'elle devint la langue principale des correspondances. Elle inspira plus tard l'écriture du persan moyen.

Cette hétérogénéité de la forme et du fond a poussé les chercheurs à en rechercher les causes. Pourquoi les Achéménides ont-ils choisi une forme cunéiforme proche de l'akkadien et de l'élamite pour une langue dotée d'un alphabet araméen? La réponse se trouve à la cour de Darius le grand et du côté de

> L'écriture cunéiforme persane se distingue des autres types de cunéiforme pour les raisons suivantes: dans cette écriture, les lettres ne sont pas liées; les signes (représentant des lettres) sont gravés verticalement et horizontalement pour être distingués des signes inclinés qui représentent les espaces entre les mots; la construction de chaque signe ne dépasse pas cinq caractères et les signes linéaires sont au nombre de quarante.



Exemple d'écriture pahlavi, bas-relief à Tâgh-e Bostân

ses scribes araméens. Le roi iranien aurait ordonné qu'au niveau formel, la nouvelle langue soit conforme aux inscriptions des grands empires notamment les Arsacides, les Babyloniens et l'Empire Ourartou. Pourtant, ne sachant ni lire ni écrire, il aurait laissé le champ libre à ses scribes araméens pour la mise en forme syntaxique des phrases et pour le choix des mots. L'inscription de Bisotoun offre un exemple parlant de ce genre de fusion culturelle et linguistique à une époque très lointaine. Il faut également tenir compte de l'aspect esthétique des inscriptions qui comptait pour le roi perse. L'écriture araméenne dotée de courbes et de formes souples ne convenait guère à la gravure sur roche, contrairement à l'écriture cunéiforme et à ses lettres raides et non incurvées.



Tablette de terre découverte en 1933 à Takht-e Jamshid

Après la mort de Darius, cette écriture fût plus ou moins reprise par Xerxès à côté des inscriptions akkadiennes et élamites, mais petit à petit elle perdit son emploi au point que personne, en dehors de quelques scribes araméens, ne parvint par la suite à la déchiffrer. En revanche, les écritures araméenne et élamite furent utilisées dans les conversations étatiques et pour l'enregistrement des documents officiels. L'art achéménide, tout comme le royaume du même nom, émergea d'un coup, atteint son apogée, et disparut subitement.

Ainsi, pendant des siècles, et ce jusqu'au XIXe siècle, la compréhension de l'écriture préislamique iranienne demeura un mystère pour les caravanes, les voyageurs et les habitants de la région qui passaient devant ces gigantesques inscriptions et essayaient de les comprendre en recourant à leur imagination. Ce fut grâce à leur déchiffrage par les orientalistes et linguistes notamment Français qu'on arriva à comprendre de plus en plus le monde de la Perse antique, son style de vie, son mode de pensée et son art, y compris l'art écrit. ■

---

1. En pahlavi le mot *dabirih* possédait deux sens, l'un se référant au scribe et l'autre à l'écriture. Dans le deuxième cas, il a subi des transformations morphosyntaxiques au cours du temps pour entrer dans la langue persane sous la forme de «dabiri», «dabireh» et «dabira». C'est pourquoi différentes prononciations sont attestées et acceptées.
Sâdeghi, Ali-Ashraf, *Tahavol-e pasvand-e Hâsel-e masdar az pahlavi be fârsi*, l'évolution du suffixe issu de l'infinitif du pahlavi à la langue persane*, Majalley-e Zabân shenâsi* (Revue de linguistique), no 1/7, 1982, pp. 81-88.
2. Tafazoli, Ahmad, *Târikh-e adabiât-e irân-e pish as eslâm* (Histoire littéraire de l'Iran avant l'islam), 1996, Téhéran, pp. 13,69, 71.

Le point de vue d'Aydin Aghdashloo sur la calligraphie iranienne

Djamileh Zia

Aydin Aghdashloo est graphiste et peintre et enseigne l'histoire de l'art. Il s'est intéressé depuis sa jeunesse à la calligraphie, au point de collectionner et de restaurer des calligraphies anciennes et de devenir l'un des meilleurs experts dans ce domaine à l'heure actuelle. Alirezâ Hâsheminejâd, calligraphe et professeur à la faculté d'art et d'architecture de l'Université de Kermân, a effectué plusieurs entretiens avec Aydin Aghdashloo à propos de la calligraphie, parus dans un ouvrage unique.[1]

Dans ces entretiens, Aydin Aghdashloo aborde pour commencer les raisons de la valorisation de la calligraphie. Il explique que la calligraphie a pour origine l'écriture des manuscrits. Le rôle principal des calligraphes fut pendant des siècles de reproduire les textes théologiques, littéraires et scientifiques, pour sauvegarder ces sources de sagesse et de connaissance et les transférer aux autres. Dans les pays musulmans, de même qu'en Chine et au Japon, l'écriture se transforma progressivement en une activité artistique, et prit une valeur sacrée en devenant un lien entre l'homme et le monde des connaissances, monde doté d'une grande valeur spirituelle. Cette valeur spirituelle fut transférée, par extension, au calligraphe lui-même, ainsi honoré parce qu'il s'était mis au service de ce travail de sauvegarde et de transfert des connaissances.

Dans les pays musulmans, au cours des premiers siècles de l'Hégire, le principal texte retranscrit par les calligraphes fut le Coran. C'est du fait de l'aspect sacré du texte que la calligraphie fut très respectée, et les principes de base de la calligraphie dans ces pays (où le texte écrit n'a jamais un thème injurieux, insultant, et obéit toujours aux valeurs éthiques) furent les conséquences de ce lien entre la calligraphie et l'écriture du Texte Divin. Ceux qui écrivaient le Coran avaient une responsabilité immense, car ils devaient faire très attention à ne pas faire d'erreur en retranscrivant la Parole Divine révélée par le prophète Mohammad. Le calligraphe qui écrivait le Coran sentait cette responsabilité et tentait d'écrire ce texte sacré de la plus belle façon possible.

Les premiers Corans manuscrits furent écrits avec une écriture coufique (*koufi*) simple, la même qui était de cours du temps du Prophète. Puis, progressivement, les transcripteurs tentèrent de faire en sorte que le Coran soit écrit de façon à être lisible plus facilement, et soit en plus agréable à lire. Ces motivations furent à l'origine de la calligraphie dans les pays musulmans. L'écriture arabe devint ainsi de plus en plus belle au cours des premières décennies après l'Hégire, et le style de calligraphie que l'on nomma coufique (*koufi*) prit sa forme définitive. C'est à partir du troisième siècle de l'Hégire que les artistes non arabes des pays islamisés, dont les Iraniens, se sont intéressés à leur tour à la calligraphie et y ont



Coran écrit avec une écriture coufique (koufi), deuxième siècle de l'Hégire.

exercé leur créativité en y introduisant des changements de style. Les Iraniens ont en particulier introduit des courbes et des rondeurs, qui sont des caractéristiques de l'art de l'époque sassanide.

Dans l'histoire de la calligraphie des pays musulmans, le perfectionnement de la calligraphie a eu essentiellement pour objectif, du moins jusqu'au huitième siècle de l'Hégire, de montrer le respect du calligraphe à l'égard du texte, et c'est le fait de transcrire le Coran qui fit de la calligraphie une activité si respectée, à tel point que jusqu'au huitième siècle de l'Hégire, la valeur des calligraphes dans la société était liée au type de textes qu'ils calligraphiaient: les calligraphes qui se consacraient à l'écriture du Coran bénéficiaient du plus grand respect auprès de la population, ceux qui retranscrivaient les textes littéraires, scientifiques et théologiques étaient au deuxième rang d'importance, et les secrétaires qui écrivaient les documents administratifs et juridique étaient placés au troisième rang.

Aydin Aghdashloo, en parlant de l'histoire de la calligraphie au cours des quatorze siècles qui ont suivi l'avènement de l'islam, évoque les évolutions lentes, à peine perceptibles pour les non connaisseurs, qui ont lieu progressivement, au cours de plusieurs

> Le rôle principal des calligraphes fut pendant des siècles de reproduire les textes théologiques, littéraires et scientifiques, pour sauvegarder ces sources de sagesse et de connaissance et les transférer aux autres.

décennies, et qui finissent par aboutir à un changement de style, qui reste gravé dans les mémoires. Pour Aghdashloo, ce genre d'évolution est dû à la nature même de la culture iranienne et plus généralement de la culture orientale, et il en déduit que l'on ne peut pas dire que tel ou tel style de calligraphie ait été créé par un calligraphe particulier. Ceux que l'on cite généralement comme créateurs des styles de calligraphie sont en fait ceux

qui ont rassemblé et organisé les multiples petits changements et innovations mis en place progressivement avant eux, pendant quelques décennies, par de nombreux calligraphes dont les noms ne sont pas connus. Pour Aydin Aghdashloo, les innovations surviennent quand le style et la manière de faire précédente arrive à saturation, tant elle a été répétée, et les artistes sont les premiers à sentir ce besoin de nouveauté. L'innovation et la créativité, dans la calligraphie comme pour les autres domaines artistiques traditionnels iraniens, ne consiste pas à casser le cadre existant, mais à l'étirer (l'élargir) sans créer de rupture. C'est un évènement d'une extrême importance pour l'élève, qui a pendant longtemps imité le maître, et décide à un moment donné de créer une petite différence entre son style et celui de son maître. L'élève se base néanmoins toujours sur l'esthétique courante de son temps.

Aydin Aghdashloo évoque alors à titre d'exemple ce qui s'est passé pour la calligraphie iranienne au treizième siècle de l'Hégire (XIXe siècle). Pendant près d'un siècle, on assiste à la répétition des mêmes modèles de calligraphie, avec de nombreux calligraphes dont l'œuvre est tout à fait comparable à celles des plus grands calligraphes du passé. Mais deux calligraphes, Mirzâ Rezâ Kalhor (1829-1892) et Mirzâ Gholâm-Rezâ Esfehâni (1830-1886), commencent à innover. Mirzâ Gholâm-Rezâ Esfehâni est le plus grand maître de calligraphie de l'époque qâdjâre. Sa renommée s'étend de son vivant jusqu'en Inde et Chine, où l'on trouve des manuscrits écrits de sa main. Les inscriptions sur les mosaïques de l'école Sépahsâlâr de Téhéran sont de lui. Mirzâ Gholâm-Rezâ Esfehâni introduit des changements dans l'écriture des lettres, en rapetissant les cercles par exemple, et en transformant les *siyâh-mashgh* (ces calligraphies où les mêmes mots sont écrits à plusieurs reprises sur le papier, à titre d'entraînement) en œuvres artistiques.

L'innovation et la créativité, dans la calligraphie comme pour les autres domaines artistiques traditionnels iraniens, ne consiste pas à casser le cadre existant, mais à l'étirer sans créer de rupture. C'est un évènement d'une extrême importance pour l'élève, qui a pendant longtemps imité le maître, et décide à un moment donné de créer une petite différence entre son style et celui de son maître.



Un siyâh-mashgh, *style* nasta'ligh, *calligraphié par Mirzâ Rezâ Kalhor, XIIIe siècle de l'Hégire.*

Mirzâ Rezâ Kalhor, quant à lui, calligraphie des textes (journaux et livres) sur de la pierre pour qu'ils soient lithographiés, et utilise pour ce l'encre spéciale de la lithographie. Il écrit vite et d'un seul trait, pour les besoins de son travail, et comme tous les grands artistes, transforme les contraintes auxquelles il doit se soumettre en une occasion de se surpasser et de montrer sa créativité. Le style de Kalhor est à l'origine de nouveaux critères esthétiques, qui continuent de nos jours à plaire au public. Pour Aghdashloo, Kalhor sait pertinemment que les manuscrits sont voués à disparaître dans un avenir proche et met fin sciemment à la longue tradition de calligraphie qui existait en Iran jusqu'à son époque, en n'écrivant presque exclusivement que des textes destinés à être lithographiés. La calligraphie perd donc, avec l'arrivée de l'imprimerie en Iran au XIXe siècle, sa fonction de base qui est d'écrire des manuscrits, et devient une activité purement artistique.

Aydin Aghdashloo parle également, dans ces entretiens, de l'évolution de la calligraphie en Iran au cours du siècle dernier et de la «peinture-calligraphie» (*naghâshi-khatt*). De nos jours, le *nasta'ligh* est devenu le principal style de calligraphie utilisé, et les autres styles ont été mis de côté et presque oubliés. La calligraphie, dans sa définition traditionnelle, utilise l'encre, le papier et un roseau taillé (*ghalam-e ney*) comme instruments pour écrire, mais à côté de cette calligraphie dans le sens strict du terme, il y a d'autres arts, par exemple les écrits sur les ornementations (les mosaïques des bâtiments, les poteries, les sceaux, etc.). De nos jours, la calligraphie est également exposée dans des tableaux, qui sont soit des œuvres de calligraphie pure, soit des peintures.



Une calligraphie de Mirzâ Gholâm-Rezâ Esfehâni sous forme de siyâh-mashgh *artistique, style* nasta'ligh, *XIIIe siècle de l'Hégire.*

La calligraphie perd, avec l'arrivée de l'imprimerie en Iran au XIXe siècle, sa fonction de base qui est d'écrire des manuscrits, et devient une activité purement artistique.

Aydin Aghdashloo pense que tous les arts dans lesquels une belle écriture est

utilisée depuis des siècles (les ornementations citées plus haut par exemple) sont des formes de calligraphie, et qu'en élargissant ainsi ce domaine, on peut y inclure certaines œuvres des artistes du courant appelé «peinture-calligraphie» (*naghâshi-khatt*), surtout les tableaux que certains artistes de ce courant ont créé en se servant d'un roseau taillé.

Pour Aydin Aghdashloo, la «peinture-calligraphie» est le revers d'une médaille dont l'autre côté est l'école de *Saqqâ Khâneh*. Ces deux courants, nés au cours des années 1960 en Iran, expriment la crise d'identité de la société iranienne de ces années, et sont en même temps une forme de réponse pour ceux qui cherchent à combiner les éléments issus de la culture traditionnelle iranienne avec la modernité.

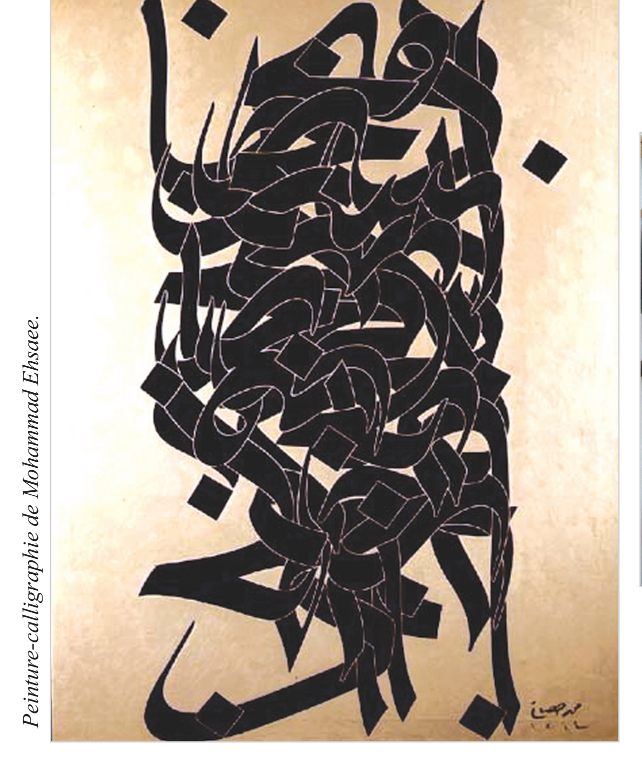
Calligraphie de Hamid Ajami, style mo'allâ.

Pour Aydin Aghdashloo, la «peinture-calligraphie» est le revers d'une médaille dont l'autre côté est l'école de *Saqqâ Khâneh*. Ces deux courants, nés au cours des années 1960 en Iran, expriment la crise d'identité de la société iranienne de ces années, et sont en même temps une forme de réponse pour ceux qui cherchent à combiner les éléments issus de la culture traditionnelle iranienne avec la modernité. La «peinture-calligraphie» est née des tentatives de certains maîtres de calligraphie, Mohammad Ehsaee (Ehsâ'i) en tête de file, qui ont cherché leur propre voie en reliant la calligraphie à la peinture, tout en restant fidèles au principe de la calligraphie. La «peinture-calligraphie» a eu une grande influence sur l'art graphique iranien. L'école de *Saqqâ Khâneh* était par contre celle de certains peintres qui n'avaient pas de connaissance en calligraphie mais utilisaient celle-ci en tant qu'un élément de la culture traditionnelle iranienne parmi d'autres. Aghdashloo évoque également le nouveau style de calligraphie, appelé *mo'allâ*, créé il y a une dizaine d'années par Hamid Ajami.

De nos jours, certains maîtres de calligraphie en Iran restent dans la nostalgie des grandes époques de calligraphie iranienne des siècles derniers, et continuent à imiter incessamment les chefs-d'œuvre du passé. Pour Aydin Aghdashloo, cela peut aider à garder la mémoire du riche passé culturel que l'Iran avait, mais pour rendre cet héritage culturel présent dans notre vie actuelle, les calligraphes feraient mieux d'innover. ■



Peinture-calligraphie de Mohammad Ehsaee.



Peinture-calligraphie de Mohammad Ehsaee.



Les instruments de la calligraphie iranienne.

1. Ces entretiens ont été publiés dans un livre dont voici les références: Aghdashloo, Aydin, *Asemâni va zamini, negâhi be khoshnevisi-ye irâni az gozasteh tâ emrouz, Aydin Aghdashloo dar goftogou-i boland bâ Alirezâ Hâsheminejâd* (Céleste et terrestre, un regard sur la calligraphie iranienne depuis le passé jusqu'à nos jours, Aydin Aghdashloo dans un long entretien avec Alirezâ Hâsheminejâd), Ed Farzan et Ed de l'Université Bâhonar de Kermân (avec le soutien de l'Académie de l'art d'Iran), 2006.

La calligraphie et son évolution dans les arts publicitaires

Sâdegh Niâzi
Traduit par:
Arefeh Hedjâzi



Style nasta'ligh*, calligraphie de 'Abdol Rashid Deylami, XVIIIe siècle.*

La calligraphie a toujours été d'une grande importance pour les Iraniens. L'existence de décorations calligraphiées en des endroits aussi différents que les bâtiments historiques, les céramiques et poteries antiques ou nouvelles, les tapis, les ustensiles et plus généralement tous les objets d'usage quotidien ou symbolique atteste que la calligraphie est presque un art du quotidien en Iran. Ainsi, en particulier dans les villes importantes comme Shirâz, Ispahan, Tabriz ou Herât, cet art s'est développé conjointement à d'autres arts auxquels il était intimement mêlé, dont les arts picturaux tels que la peinture, l'enluminure, la miniature et d'autres arts semblables.

Mais l'évolution fondamentale de la calligraphie iranienne a eu lieu à partir de la seconde moitié du XIVe siècle, où elle prit une forte teinte mystique, sans rien perdre de l'éminence qu'elle possédait au sein de la Perse antique.

Aujourd'hui, la question de la place de la calligraphie dans la société ne se pose pas. Cependant, celle de son rôle est de la première importance. Les activités commerciales, publicitaires, les médias, les livres, les arts cinématographiques, les évènements sociaux de masse, etc., tous expriment de nouveaux besoins visuels. On estime en Iran que l'écriture et la calligraphie ont la capacité de répondre à ces nouveaux besoins. C'est l'obligation visuelle de cet art qui prévaut en ce domaine sur sa dimension d'échanges et de transmission informationnelle, ceci alors qu'il remplit simultanément son rôle de vecteur d'informations et de savoir. Ainsi, l'écriture calligraphique a la possibilité de répondre simultanément à une demande esthétique et à la

demande basique utilitaire de l'écriture, qui est de permettre la transmission d'informations.

Dans le monde traditionnel, l'écriture avait pour rôle de transcrire un sens de la manière la plus simple, rapide et compréhensible pour que la forme, le sens, le contenu et la signification soit transmise au lecteur au premier regard. Aujourd'hui, le rôle dévolu à l'écriture par le graphisme est celui de la transmission de la beauté dans le cadre d'une communication visuelle. Il est donc impossible de séparer ces deux arts, inextricablement liés en Iran. Mis ensemble, les images et l'écriture ont un rôle informatif. Placé à côté d'une image de produit ou d'un symbole culturel, l'écriture, en tant que complément nécessaire de la transmission de l'information par l'image, joue un rôle déterminant.

L'une des caractéristiques importantes du graphisme iranien est l'importance accordée à l'expression d'une identité iranienne graphique qui prend forme quand l'écriture et la calligraphie entrent dans le domaine du design graphique, dans un mouvement d'opposition au courant qui estimait qu'il était impossible d'intégrer la calligraphie, en tant qu'art traditionnel, dans le domaine de l'art graphique moderne. Pour les premiers défenseurs d'une modernité enrichie par la tradition, l'insertion des écritures traditionnelles dans l'art graphique, moderne et surtout venu de l'Occident dans sa définition moderne, était difficile à réaliser, mais aujourd'hui, l'usage de la calligraphie traditionnelle dans le graphisme iranien est une chose acceptée, qui va totalement de soi. Comment une telle évolution a été rendue possible, puisque le graphisme, comme la plus grande partie de l'industrie de la presse, a été importé?



Hitch va ghafas *(Rien et cage)*, *œuvre de Parviz Tanâvoli*

En Iran, les premiers journaux commencèrent à être publiés à partir du règne de Mohammad Shâh Qâdjâr selon la technique de l'impression sur pierre.

> Les artistes de l'école de Saqqâ Khâneh, s'inspirant des œuvres populaires dédiées aux commémorations chiites, y puisèrent une source précieuse d'inspiration artistique. Les œuvres des artistes de cette école furent ainsi à l'origine d'une évolution et d'une systématisation de la place de la calligraphie dans l'art pictural iranien moderne.

A cette époque, les textes d'information de ces journaux étaient rédigés en écriture *nasta'ligh* et les titres, en écriture calligraphique *sols.* Ainsi, après l'entrée de la presse en Iran, on utilisait encore, pour ces journaux, les styles d'écriture traditionnels des scribes et calligraphes

de l'époque. A cette époque et durant assez longtemps, la forme des journaux, malgré leur caractère européen, était encore totalement imprégnée et influencée par la mise en page, l'enluminure et la calligraphie traditionnelle persane. Les magazines étaient également publiés avec des écritures calligraphiques classiques telles que le *naskh,* le *sols,* le *nasta'ligh,* le *ta'ligh,* etc.

L'effort le plus important en la matière est celui fourni par l'école dite de *Saqqâ Khâneh*. A la fin des années 30, dans la peinture moderniste iranienne, un courant se fit jour qui devint célèbre sous le nom d'«école de *Saqqâ Khâneh*». Les artistes de cette école, s'inspirant des œuvres populaires dédiées aux commémorations chiites, y puisèrent une source précieuse d'inspiration artistique. Les œuvres des artistes de cette école furent ainsi à l'origine d'une évolution et d'une systématisation de la place de la calligraphie dans l'art pictural iranien moderne. Des artistes tels que Hossein Zendehroudi, Parviz Tanâvoli, Farâmarz Pil-Aram, Golpayegâni, etc. amorcèrent un mouvement qui fit date et permit à la génération actuelle d'accomplir des prouesses techniques en matière de créativité calligraphique, des prouesses qui sont véritablement des phénomènes nouveaux.


Œuvre de Farâmarz Pil-Aram

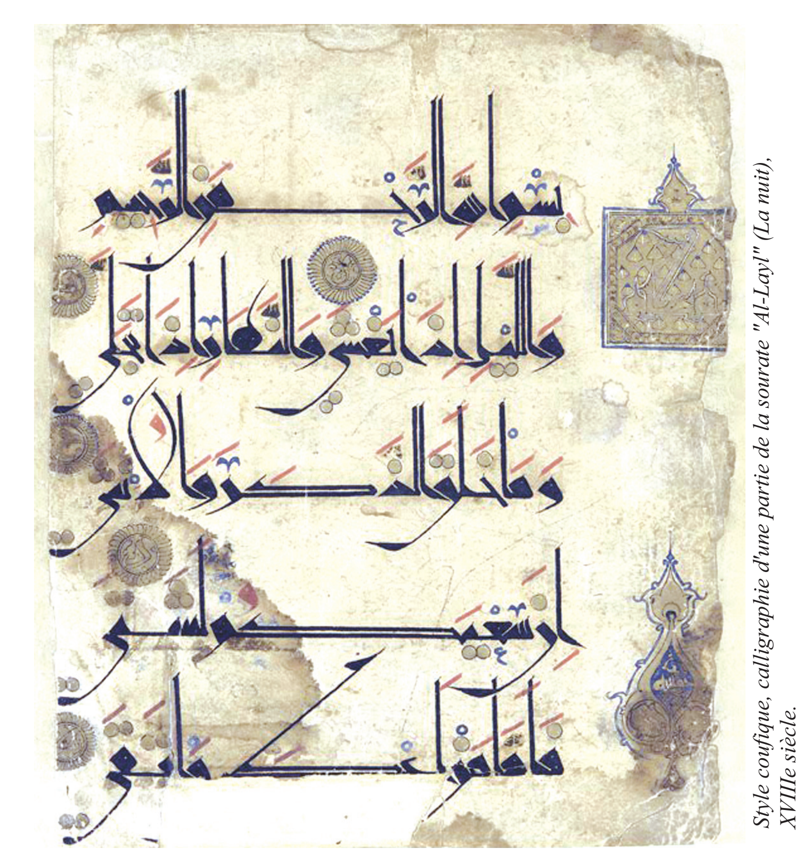
Aujourd'hui, la typographie intéresse de plus en plus les jeunes générations de graphistes iraniens, qui n'hésitent pas à se servir d'instruments puissants tels que les ordinateurs. Ainsi, la typographie calligraphique a remarquablement évolué durant les dix dernières années, qualitativement et quantitativement. De même que la graphique, la typographie est une industrie artistique importée qui a subi sa propre évolution en Iran. Ces dernières années, la situation de l'écriture dans le graphisme iranien s'est tellement modifiée que certaines écritures, depuis longtemps presque oubliées, telles que le coufique, le *naskh* et le *sols* ont retrouvé de nouveau une place d'honneur et qu'un style calligraphique aussi complexe que le *shekasteh* a été plus ou moins ressuscité à travers l'usage graphique. Un problème subsiste cependant: aujourd'hui, les progrès permis par le numérique, la facilité et la rapidité du travail assisté par ordinateur et l'utilisation de logiciels spécialisés dans la création de compositions nouvelles, ont ouvert de vastes champs d'exploitation où peut plus facilement s'exercer la créativité des artistes. Cela dit, l'usage de la calligraphie nécessite une condition absolue: la connaissance d'un art raffiné, complexe et profondément codifié. Seul un vrai calligraphe professionnel, maîtrisant les règles de cet art, peut présider à la composition et à l'utilisation de la calligraphie en graphisme.

Il faut également rappeler que l'écriture

et la calligraphie sont deux choses différentes. L'écriture a de nombreuses fonctions. Parfois, l'usage abusif de l'écriture dans une œuvre graphique provoque l'effet inverse: l'écriture cache l'œuvre. Il faut donc que l'artiste soit conscient de la nécessité d'une certaine sobriété des lignes. D'autre part, comme nous l'avons dit, la complexité et la codification minutieuse des styles calligraphiques persans rendent impératif pour le graphiste la connaissance de la calligraphie à un niveau professionnel. Ainsi, il est absolument nécessaire qu'un graphiste connaisse d'abord l'anatomie de l'écriture.

Il y a une trentaine d'années, on n'utilisait que les lettres typographiques puisqu'il était possible de les situer entre deux lignes parallèles, comme une sorte de tache de lumière, ceci alors qu'il est impossible de faire de même avec des écritures aussi élaborées que le *nasta'ligh,* le *naskh* ou le *shekasteh.*

Aujourd'hui encore, de nombreux graphistes, estimant qu'il est impossible de faire un bon usage de l'écriture placée à côte d'une image et des formes, se contentent de l'utilisation des lettres typographiques sans prendre en compte le fait que la liberté de chaque calligraphe lui permet de créer des œuvres d'art qui, mises côte à côte avec une œuvre graphique, peuvent provoquer et révéler les corrélations esthétiques de ces deux genres picturaux dans un ensemble. Mais il faut pour le moins que ce travail soit le résultat de la collaboration d'un graphiste et d'un calligraphe, maîtrisant chacun leur art.



Style coufique, calligraphie d'une partie de la sourate "Al-Layl" (La nuit), XVIIIe siècle.

> La liberté de chaque calligraphe lui permet de créer des œuvres d'art qui, mises côte à côte avec une œuvre graphique, peuvent provoquer et révéler les corrélations esthétiques de ces deux genres picturaux dans un ensemble. Mais il faut pour le moins que ce travail soit le résultat de la collaboration d'un graphiste et d'un calligraphe, maîtrisant chacun leur art.

L'usage de l'écriture coufique

Le coufique fut la première écriture stylisée utilisée pour le texte coranique. Après quatorze siècles, il amorce aujourd'hui un mouvement vers la modernité. En raison de l'existence de styles plus artistiques, plus élaborés et plus lisibles tels que le *nasta'ligh* ou le *naskh,* le coufique est moins utilisé. Cependant, sa dimension ornementale,

visible dans tous les styles du coufique, peut être utilisé dans la création d'une nouvelle calligraphie, en tant qu'écriture de base.

L'usage graphique du *naskh*

Cette écriture, très lisible, a une très forte présence dans le graphisme publicitaire, d'autant plus que c'est la seule calligraphie traditionnelle et artistique qui s'est parfaitement adaptée à la typographie moderne en prenant la forme d'une «écriture de presse».

L'usage graphique du *sols (tholth)*

Le *sols* est une écriture haute dont le «alif» (ا) s'allonge sur sept points. Ainsi, elle est nettement plus haute que des écritures telles que les *naskh, nasta'ligh* et *rogh'a.* C'est une écriture statique et rythmique dont la répétition crée des hachures dans le mouvement général, provoquées par la hauteur des lettres. Cette hauteur et ce statisme génèrent un effet de grandeur et de majesté. Cet effet est particulièrement à remarquer quand cette calligraphie orne les bâtiments religieux. La calligraphie *sols,* dont le plus important usage en Iran concerne les inscriptions et les tablettes murales, possède une forte charge spirituelle; c'est pour cela qu'elle est souvent utilisée pour l'écriture du texte coranique. Elle sert également dans l'industrie de la presse, pour les magazines, les couvertures de livres, les titrages, le design des timbres, les affiches, etc.

L'usage graphique de l'écriture *nasta'ligh*

Le *nasta'ligh,* justement qualifiée de «mariée des calligraphies islamiques» est une des calligraphies spécifiquement composée par les Iraniens, dans laquelle ont peut voir le goût et la culture persanes, et en raison de l'étroite relation culturelle qu'elle entretient avec l'âme iranienne, elle est toujours la plus appréciée, utilisée et adoptée par les Iraniens. L'ère moderne n'a pas diminué l'attachement pour l'écriture *nasta'ligh* qui a conservé une place éminente dans l'industrie et les arts graphiques iraniens actuels.



Style nasta'ligh taz'ini *(décoratif), calligraphie de Malak Mohammad Qazvini, XXe siècle.*



Calligraphie de Hamid Ajami, style mo'allâ.

L'usage graphique de l'écriture *shekasteh*

Ce qui caractérise cette écriture est son harmonie, parfaite selon les règles calligraphiques. Les lignes, les mots et les phrases rédigés avec cette écriture sont parfois rattachés les uns aux autres, ce qui crée des ensembles uniques, plus complets et parfaits. De même, les hachures étirées et courbes se posent autour des lettres plus petites, avec pour résultat graphique que les mots forment des taches plus fortement remarquées et visibles. Ce placement des mots provoque des taches grises jusqu'au bout de chaque ligne, qui monte, jusqu'à ce que le regard descende de nouveau jusqu'à la page, au début de la ligne suivante.

En raison de ces caractéristiques et de sa charge émotionnelle et harmonique, cette écriture quasi-poétique peut être couramment utilisée dans la décoration, la mise en page et la couverture des ouvrages littéraires, poétiques, mystiques, ainsi que les publicités et affiches à caractère social, solidaire, spirituel ou mystique.

L'usage graphique de l'écriture *mo'allâ*

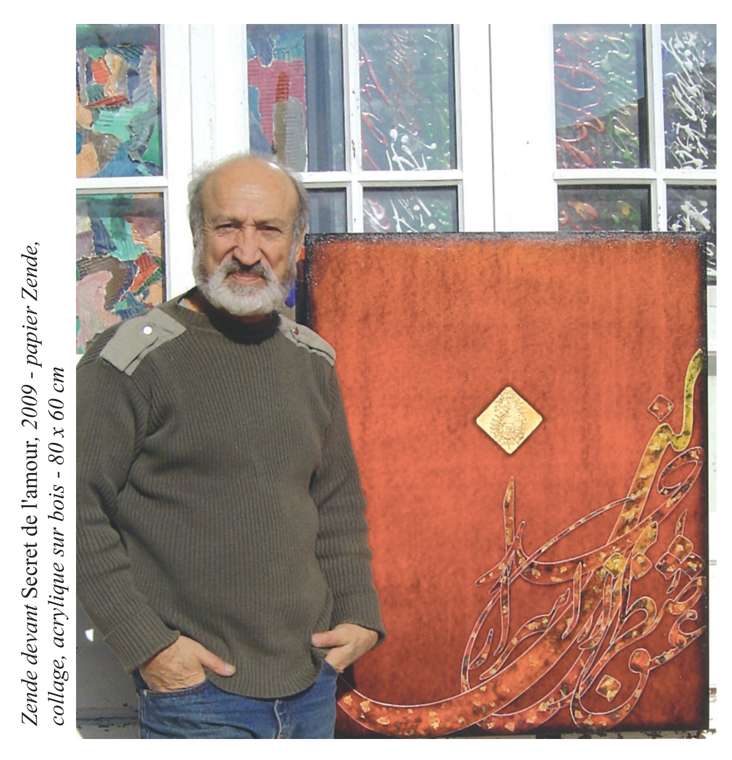
La calligraphie *mo'allâ* est le produit des inspirations, créativités et imaginaires des calligraphes et a été composée à partir d'un ensemble d'écritures, et d'un mélange de différents styles calligraphiques, dont aucun n'a eu une influence directe ou primaire. Cette écriture possède la douceur et le raffinement du *nasta'ligh* et la solidité du *naskh* et du *sols*. La forme et les mouvements finaux des lettres sont fins et aigus, ce qui la distingue des autres écritures. Elle peut être largement utilisée dans les affiches et les titres. ■

Bibliographie:

- Hossein Zendehroudi, *Pishgâmân honar-e moâser dar Iran* (Les pionniers de l'art moderne en Iran), Musée des arts contemporains, Téhéran.
- *Revue trimestrielle Tarrâhi graphic-e Iran*, «Interview avec Mohammad Ehsaee, Rezâ Djalâli».

Zende, trait d'union entre tradition persane et art contemporain

Mireille Ferreira



Zende devant Secret de l'amour, *2009 - papier Zende, collage, acrylique sur bois - 80 x 60 cm*

Quand Zende vous reçoit dans son atelier de Montpellier au sud de la France, il vous prévient d'emblée: «Dites bien que je ne suis pas calligraphe». Ce qui ne laisse pas de surprendre puisque son atelier est justement rempli de nombreuses œuvres calligraphiées. Il explique alors que, pour lui, la lettre calligraphiée est, en soi, un élément de décor, qu'il représente en dehors de toute codification chère aux calligraphes persans ou arabes traditionnels. D'ailleurs, ses lettres peintes appartiennent aussi bien à l'alphabet persan qu'aux lettres latines, qui se mêlent fréquemment dans une même composition, marquant ainsi sa double appartenance à l'Orient, où il est né, et à l'Occident où il vit depuis trente-deux ans.

De la calligraphie au multimédia

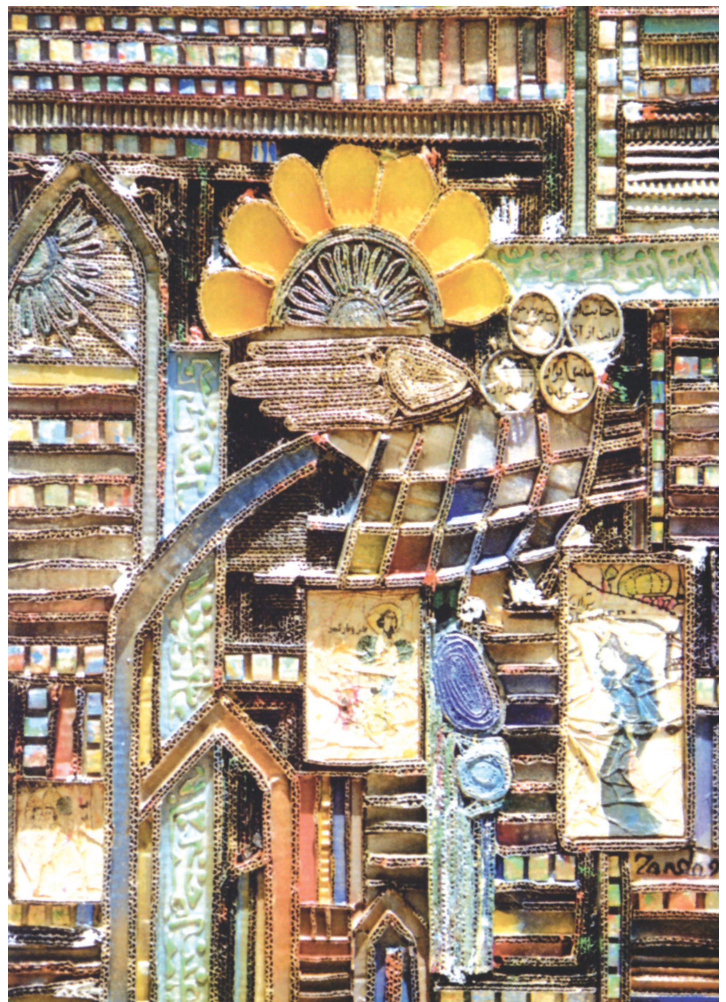
Zende - Mahmoud Zendehroudi pour l'état civil - a pris ce nom d'artiste pour se distinguer de son frère Charles Hossein Zendehroudi, peintre reconnu mondialement. Il est né en 1943, à Karaj, devenue entretemps la banlieue industrielle de Téhéran. En Iran, il était journaliste du groupe de presse Ettelâat. Il écrivait dans le quotidien mais était surtout connu du grand public pour ses activités de journaliste de télévision. La peinture était pour lui un loisir. Quand il était jeune, il avait pris l'habitude de proposer aux commerçants des rues de Téhéran de calligraphier le nom de leur magasin sur leur vitrine. Même si parfois on lui donnait quelques pièces pour ce service, il l'exécutait pour son plaisir. Son envie de peindre est donc partie de la calligraphie mais il s'est vite diversifié, explorant une multitude de pistes. Déjà, en Iran qu'il a quitté en 1978, il exécutait des tatouages sur des peaux de mouton, ses recherches l'avaient amené à trouver une qualité de peinture qui tenait bien sur les peaux.

C'est en France que Zende a commencé à peindre professionnellement, même s'il avait quelquefois exposé en Iran. Il s'est d'abord intéressé à la peinture figurative mais il a rapidement changé d'orientation, estimant que de nombreux peintres français excellaient dans ce domaine et qu'il n'avait donc rien à lui apporter. En revanche, il a cherché une voie nouvelle en créant des techniques picturales originales. Il a commencé ses recherches en utilisant dans ses tableaux toutes sortes de matériaux: plâtre, ciment, charbon de bois, ferraille, miroirs, peau de tambour, papier journal, bois brûlé, puis le carton, matériau riche que l'on peut plier à volonté pour lui donner toutes sortes de formes.

La première exposition de Zende à Montpellier était constituée de grands tableaux de deux à trois mètres. Les morceaux de carton d'emballage ondulé étaient collés en forme libre sur l'œuvre qui mêlait images, coupures de journaux, cartes postales, photographies, gravure, calligraphie de ses propres poésies. Les visages étaient en carton, les bords mêmes du tableau débordaient du cadre. C'était encore du figuratif iranien. Un collectionneur lui a acheté tous les tableaux exposés.

Les morceaux de carton qui entraient dans ses compositions étaient coupés et collés sur le support de ses tableaux, comme la «une» des journaux, avec des zones bien délimitées, certaines contenant des images, les autres de la calligraphie. Zende en convient lui-même, son passé de journaliste ne le quitte pas. C'est à partir de cartons laissés quelques jours dans un seau de colle qu'il a créé, par hasard, la pâte à papier qu'il utilise dorénavant dans ses compositions. Il fabrique cette pâte à papier, connue sous le nom de «papier Zende», à partir de papier journal qu'il découpe en morceaux. Il obtient une masse en les pétrissant à

Pour Zende, la lettre calligraphiée est, en soi, un élément de décor, qu'il représente en dehors de toute codification chère aux calligraphes persans ou arabes traditionnels. D'ailleurs, ses lettres peintes appartiennent aussi bien à l'alphabet persan qu'aux lettres latines, qui se mêlent fréquemment dans une même composition.



Shéhérazade, *1990 - collage, carton ondulé, papier journal, acrylique sur bois - 90 x 70 cm*



Vibrations, *1996 - collage, parchemin, cuir, acrylique sur toile - 100 x 100 cm - publié par l'Unicef*

l'aide d'eau et de colle et c'est sur cette base qu'il façonne ses lettres.

Comment Zende travaille-t-il pour disposer sur la toile les différents éléments de ses compositions, souvent complexes? «J'y pense le soir avant de m'endormir, le lendemain matin, tout est dans ma tête

> C'est la lettre elle-même qui fait le dessin, les caractères sont choisis pour leur forme, ils peuvent être combinés à d'autres formes qui évoquent le dessin de la lettre mais n'en sont pas en réalité.

et je commence à travailler directement sur le support que j'ai choisi, sans jamais faire de croquis préalable». Le fond est une succession de couches de différentes couleurs, frottées avec un tampon abrasif qui crée un effet de profondeur. Il colle ensuite sur ce fond coloré ses formes de lettres prédécoupées dans le carton, qu'il peint avant ou après collage, selon le cas.

Pour Francine, son épouse française qu'il a connue en Iran, où elle a séjourné neuf ans avant leur installation en France, ce qui est original dans le travail de Zende par rapport aux calligraphes classiques, c'est la mise en relief des caractères, et le fait de vider l'écriture du sens des mots. Elle nous montre une composition dans laquelle le mot *bârân* (la pluie) est bien visible mais où tout le reste est complètement illisible. C'est la lettre elle-même qui fait le dessin, les caractères sont choisis pour leur forme, ils peuvent être combinés à d'autres formes qui évoquent le dessin de la lettre mais n'en sont pas en réalité.

L'école *Saqqâ Khâneh*

Imprégné de sa culture persane d'origine, Zende explique: «Ma source d'inspiration est l'Iran. J'ai toujours représenté la culture iranienne en utilisant une technique européenne. Avec ce mélange, j'ai l'impression de vivre encore là-bas. J'ai exposé cette année pour la première fois depuis mon départ d'Iran à Téhéran, à la Tehran Gallery. Je suis reconnu en Iran en tant qu'Irano-français, artiste iranien qui vit à l'étranger». En 2004, Zende est revenu à sa technique du carton pour réaliser une série de sept tableaux qui illustraient le poème de Nezâmi Ganjavi «Les 7 pavillons (*Haft Peykar*)». Chacun des tableaux représentait l'une des sept princesses, sous la forme d'une miniature persane. Les morceaux de carton, coupés à angle droit, délimitaient les différentes zones de la composition. Des cubes de pâte à

Zende revendique son appartenance à l'école de peinture *Saqqâ Khâneh* initiée par son frère, en Iran dans les années 1960. En réponse à l'art occidental et au conflit incessant entre l'art iranien traditionnel et moderniste, *Saqqâ Khâneh* se concentre sur les éléments iconographiques régionaux, nationaux, folkloriques et religieux. Elle puise dans l'identité de la culture iranienne et tend à relier l'héritage culturel à l'art contemporain.

papier, recouverts d'un décor peint, y étaient également collés. Seules restent dans son atelier la princesse hindoue et la princesse persane. Ces tableaux ont été créés pour Shâhrokh Moshkin Ghalam, danseur et acteur d'origine iranienne, pensionnaire de la Comédie française, qui avait monté à cette époque un spectacle à la Columbia University de New-York. Il dansait sur scène pendant que l'image des sept peintures était projetée tour à tour sur le décor de fond, à chaque apparition d'une des princesses.

Sur le plan du style, Zende revendique son appartenance à l'école de peinture *Saqqâ Khâneh* initiée par son frère, en Iran dans les années 1960, qui tire son nom des haltes-fontaines décorées d'enluminures populaires ou de versets du Coran où le passant peut se désaltérer. *Saqqâ Khâneh* se propagea à l'intérieur comme à l'extérieur de l'Iran. En réponse à l'art occidental et au conflit incessant entre l'art iranien traditionnel et moderniste, *Saqqâ Khâneh* se concentre sur les éléments iconographiques régionaux, nationaux, folkloriques et religieux. Elle puise dans l'identité de la culture iranienne et tend à relier l'héritage culturel à l'art contemporain. Les représentants de cette école employaient les objets familiers du quotidien. Le sculpteur Parviz Tanavoli accrochait des cadenas aux statues, Jazeh Tabatabâi fabriquait des oiseaux avec des couverts de table, mais aucun d'entre eux n'a eu l'idée d'utiliser, comme Zende, des objets sans valeur du type coupure de journaux, carton d'emballage, pages de livres déchirés, capsules de bouteille, pommes de terre peintes. Parmi tous les styles des peintres de l'école *Saqqâ Khâneh*, Zende emploie estampes, gravures et écriture pour réaliser l'espace pictural de ses œuvres. Il a su ajouter à l'école *Saqqâ Khâneh* l'art «environnemental» et avant-gardiste des artistes contestataires des années 1970 de l'Occident.

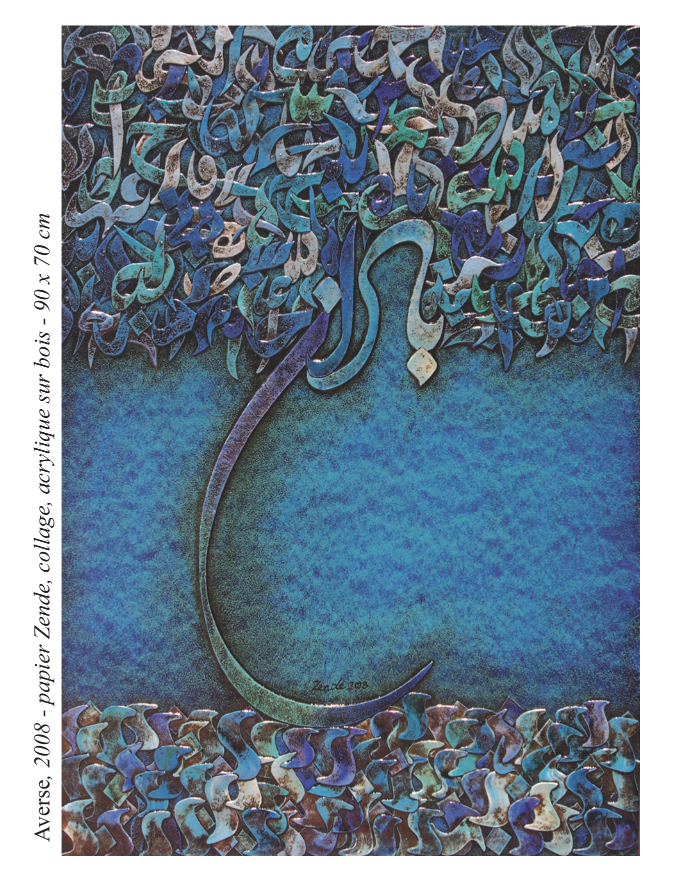


Partage, *1998 - papier Zende, feuille d'or - 130 x 100 cm*

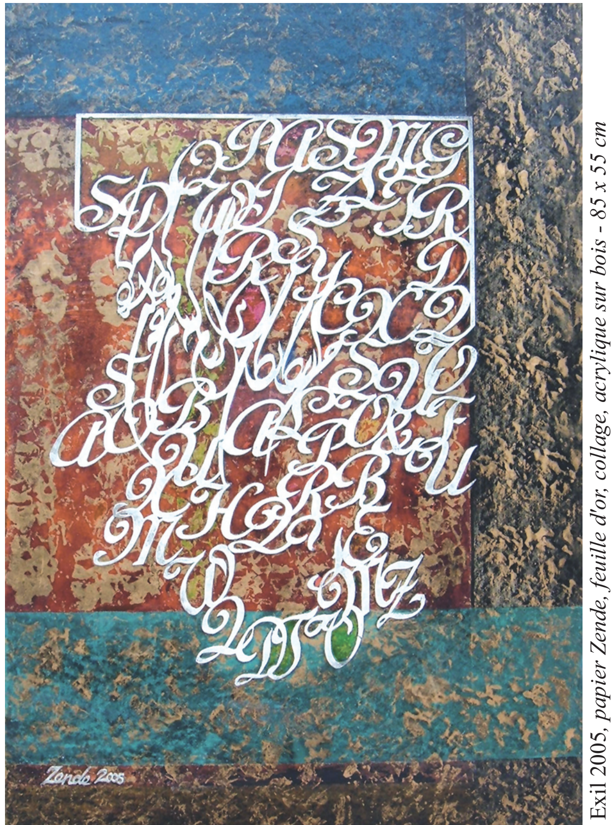
Une reconnaissance internationale

Le talent de Zende est, bien sûr, reconnu dans sa région d'adoption, le sud de la France, où il est l'hôte fréquent des galeries et des musées locaux. Mais c'est aussi un artiste qui expose sur les cinq continents. Il rentre tout juste de Suisse où la Galerie du Palais oriental de Montreux a présenté et vendu une vingtaine de ses tableaux, dans le cadre du 6e salon d'art contemporain de cette ville. Il a aussi récemment participé aux deux éditions du concours international de la calligraphie arabe, organisé au Musée national de l'enluminure, de la miniature et de la calligraphie d'Alger par le Ministère de la culture d'Algérie. En 2009, il y avait reçu le deuxième prix de calligraphie moderne. Cette année, il a été récompensé par le premier prix, pour une œuvre qu'il avait construite entièrement sur les lettres arabes du mot Eldjazâir - Algérie en arabe - en hommage au pays organisateur. Il était en concurrence avec une centaine d'artistes calligraphes venus de vingt-deux pays. La Chine elle-même était représentée par un calligraphe musulman. De nombreux calligraphes d'Iran étaient présents, notamment Ostâd Falsafi, l'artiste qui a dessiné les calligraphies des billets de banque iraniens. Signe de cette reconnaissance internationale, l'UNICEF a illustré une série de cartes de vœux avec les œuvres de Zende.

L'imagination féconde de Zende est toujours en alerte, ce qui lui permet d'innover en poursuivant des recherches incessantes. Dans le cas de la calligraphie en particulier, comme le souligne son ami Farivar Aghvâmi, professeur et traducteur de persan, «Zende ne se contente pas du cadre routinier de la calligraphie en tant que telle, il en fait un élément pictural à part entière et, en la vidant de son sens littéral, la sublime, la transforme en véritable monument, la met en scène pour la faire admirer. Il s'agit là d'une géométrie admirable qui passe les frontières de l'école *Saqqâ Khâneh* et de l'art traditionnel et ancestral de la calligraphie pour aborder l'art moderne.» ■



Averse, 2008 - *papier Zende, collage, acrylique sur bois - 90 x 70 cm*



Exil 2005, *papier Zende, feuille d'or, collage, acrylique sur bois - 85 x 55 cm*

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 18 000 tomans
- 6 mois 9 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 50 000 tomans
- 6 mois 25 000 tomans

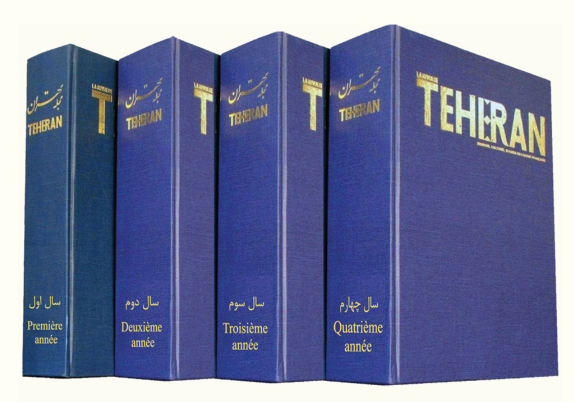
Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des quarante-huit premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en quatre volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

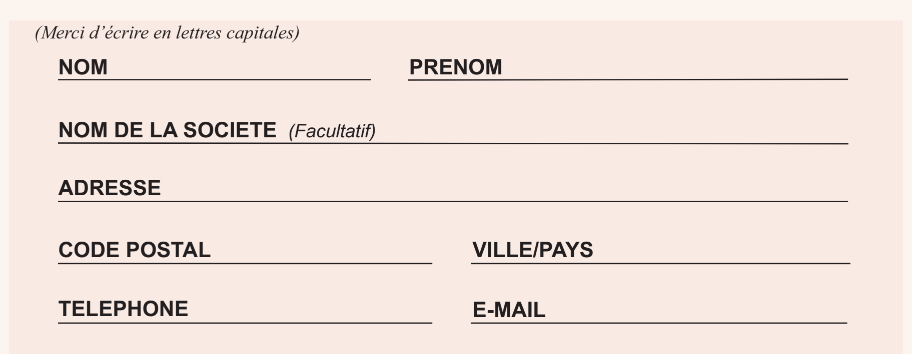
دوره‌های سال اول، دوم، سوم و چهارم مجلهٔ تهران شامل
چهل و هشت شماره در چهار مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.



(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ________ **PRENOM** ________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ________

ADRESSE ________

CODE POSTAL ________ **VILLE/PAYS** ________

TELEPHONE ________ **E-MAIL** ________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

■ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

■ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

■ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Calligraphie de Mohammah Salahshour, 2003

مجله تهران

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۶۲، دی ۱۳۸۹، سال ششم

قیمت: ۱۰۰۰ تومان

۴/۵۰ یورو

شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

www.teheran.ir

بنده عشقم و از هر دو جهان آزادم